Ficções contemporâneas

História e memória

Marilene Weinhardt (org.)

MARILENE WEINHARDT (Org.)

FICÇÕES CONTEMPORÂNEAS

História e memória

MARILENE WEINHARDT (Org.)

FICÇÕES CONTEMPORÂNEAS

História e memória

Editora
UEPG

Equipe Editorial

Coordenação editorial	Lucia Cortes da Costa
Revisão	ICQ Editora Gráfica
Capa, Diagramação e Projeto gráfico	Marco Wrobel

Ficha Catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

F444fi Ficções contemporâneas: história e memória / organizado por Marilene Weinhardt. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015.
261.; il.

ISBN: 978-85-7798-197-7

1. Literatura brasileira. 2. Ficção historica. 3. Romance I. Weinhardt, Marilene. II. T.

CDD: B869.3

Depósito legal na Biblioteca Nacional

Editora filiada à **ABEU**
Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Editora UEPG
Praça Santos Andrade, n. 1
84030-900 – Ponta Grossa – Paraná
Fone: (42) 3220-3306
e-mail: vendas.editora@uepg.br

2015

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisas Estudos sobre Ficção Histórica no Brasil, registrado no CNPq desde 2003, há algum tempo deu a público o resultado de suas investigações, sob o título *Ficção histórica: teoria e crítica* (EDITORA UEPG, 2011). Na obra que ora se apresenta estão reunidos resultados de novos estudos, mantendo-se muitos dos participantes, bem como integrando novos membros. A leitura sistemática da produção ficcional que se mostra rentável da perspectiva do diálogo com a história demonstra que a recorrência do discurso de memórias como recurso ficcional vem se intensificando. Daí a tendência, verificada como predominante no conjunto, de apoio teórico sobre formas de funcionamento da memória. Mas não há exclusividade. Continuam atuantes os aportes buscados nas teorias sobre ficção histórica já compulsadas anteriormente.

No ensaio "Damiana – ponte e margem: ficção e historicidade na trajetória de uma heroína caiapó", Gisele Thiel Della Cruz apresenta as estratégias de atuação e afirmação social da mulher na narrativa de ficção histórica brasileira, analisando a construção da personagem feminina Damiana, de *Guerra no coração do cerrado* (2006), de Maria José Silveira. O romance tem como protagonista a índia caiapó criada em Vila Boa, pequena cidade no interior de Goiás, sob a tutela do Governador Cunha Menezes. Vivendo as influências do mundo branco e da tradição ancestral indígena, o mito de Damiana e sua atitude heroica de catequização se inscrevem na historiografia tradicional brasileira. A ficção reconstrói esse percurso e refaz possibilidades finais para essa história.

Sob o título "Pequenas memórias: a (re)construção de um passado individual", Eduarda Regina Drabczynski da Matta discute o processo de regaste da memória do escritor português José Saramago para a confecção de sua autobiografia, *As pequenas memórias*, publicada em 2006. No desenvolvimento do texto, os estudos sobre a memória são postos em diálogo com o processo de criação da obra, tendo em vista a hipótese de que, ao colocar suas lembranças em uma narrativa, Saramago usufruiu da funcionalidade da literatura para aclarar o percebimento da formação de sua identidade.

Maurício Cesar Menon, em "Por sendas e fendas de *Sinhá Braba*", ocupa-se do escritor Agripa Vasconcelos (1896 – 1969), autor de sete títulos sob a denominação "Sagas do País das Gerais": *Fome em Canaã* – romance do ciclo dos latifúndios nas Gerais; *Sinhá Braba – D. Joaquina do Pompéu* – romance do ciclo agropecuário nas Gerais; *A Vida em Flor de Dona Beja* – romance do ciclo do povoamento nas Gerais; *Gongo-Sôco* – romance do ciclo do ouro nas Gerais; *Chica que Manda – Chica da Silva* – romance do ciclo dos diamantes nas Gerais; *Chico Rei* – romance do ciclo da escravidão nas Gerais; *Ouro Verde e Gado Negro* – romance dos ciclos do café e da abolição do cativeiro nas Gerais. A análise evidencia, para além do aspecto temático e histórico de *Sinhá Braba*, os recursos expressivos, narrativos e linguísticos utilizados na composição desse romance histórico.

Em "Paródia e condição nacional: estudo sobre a ficção histórica de Ana Miranda", Eunice de Morais analisa os romances *Boca do inferno, A última quimera e Dias e dias* como construções paródicas. A perspectiva é que a apropriação textual realizada nos romances tanto homenageia quanto discute e questiona discursos de nação, ou a sua ausência, que serviram a projetos literários do passado. Esses discursos revelam o Brasil barroco, romântico e modernista como "comunidades imaginadas", de modo que a condição nacional do passado constitua uma face paralela e integrante da condição nacional do presente. A abordagem visa demonstrar que nos romances em estudo há, através da revisitação da memória e do momento literário de cada poeta, uma busca pela representação que proporcione ou sugira a discussão a respeito da condição nacional (política, cultural e literária), confrontando o passado com o presente e vice-versa.

Naira de Almeida Nascimento propõe a leitura dos romances *Heranças* (2008) e *Mil rosas roubadas* (2014), em "A vida como literatura e a literatura para viver: apontamentos sobre a ficção de Silviano Santiago", levando em consideração a preocupação que o autor sempre devotou à literatura brasileira e ao seu diálogo no concerto das nações. Os preceitos da crítica cultural manifestos pelo ensaísta Silviano estão presentes no discurso do ficcionista. Sua prosa romanesca é marcada pelas potencialidades da escrita centrada

sobre o eu. O intimismo propiciado pelo discurso egocêntrico conjuga-se ao processo histórico, em especial nos períodos assinalados pelo autoritarismo e pela supressão da liberdade do indivíduo. Aspectos sociais, políticos e culturais, nucleares em suas preocupações como crítico, avultam, sob a capa da experiência subjetiva do registro do presente e do passado das personagens, tomando corpo estrutural e ideológico na criação literária.

Com o objetivo de contribuir para a reflexão de como atuam os discursos literários a partir da *quebra de representação* imposta pelas ditaduras recentes às culturas do Cone Sul americano, em "A memória e o vazio agressivo: sobre a ética do luto em *Não falei*, de Beatriz Bracher", Emerson Pereti se concentra no discurso de rememoração como um dos operativos literários do luto *trans*-ditatorial brasileiro. O romance configura-se a partir de fluxos descontínuos da memória de um ex-preso político que tem a vida marcada por uma possível delação. O dilema da culpa e a responsabilidade pela memória de seus mortos impelem o discurso desse protagonista em direção a uma absolvição futura, que só pode ser conseguida pelo retorno simbólico ao passado, regressando à perda. Isso exigirá do discurso literário a reivindicação de um estatuto da memória que respeite aquilo que resiste à representação, mas que precisa, de alguma forma, resistir enquanto testemunho.

No romance *A casa* (1999) de Natércia Campos, objeto de estudo de Edna da Silva Polese no ensaio "As memórias da casa: personagem e narradora", a portadora da memória e narradora é, predominantemente, a própria casa. Provida de capacidade de reminiscência, essa personagem singular acompanha as gerações que nela habitaram. Narra desde o momento em que estava sendo construída – nos primórdios da colonização brasileira – até o momento em que, submersa num lago artificial, resultado da instalação de uma hidroelétrica, descansa. A modernização alcançara a centenária construção. Ironicamente, a casa percebe o tempo humano como extremamente curto e seus atores, os homens, como incapazes de enxergar a circularidade de atos e ações. É possível, ainda, apreender as várias formas de manutenção da memória individual e da memória coletiva, como é o caso das narrativas encaixadas que se reproduzem a partir de personagens que rememoram e narram suas recordações.

Benedita de Cássia Lima Sant'Anna, em "A construção do relato memorialístico em três contos contemporâneos" teve por objetivo investigar o relado de memória em narrativas curtas em que o passado histórico constitui um dado relevante. Os contos "Animais", de Michel Laub, "Você tem dado notícias?", de Leandro Sarmatz e "Violeta", de Miguel Del Castillo, publicados no nono número da Revista *Granta*, foram os escolhidos. No primeiro conto, os relatos de mortes de amigos (animais de estimação e colegas de infância) aparecem sempre associados à presença e importância da figura paterna na vida do narrador protagonista. No segundo, o protagonista do conto, descendente de judeus, nascido e criado no Brasil, não aceita as regras impostas pela tradição. No terceiro conto, vestígios de fatos históricos relacionados à ditadura civil-militar ocorrida no Uruguai (1973-1985), são recuperados quando o narrador Miguel Angel descobre a origem de seu nome.

O estudo de Marilene Weinhardt busca figurar a perspectiva de abordagem na denominação: "Filhos da geração de 1960/70: herdeiros da memória". A ficcionalização da repressão dos anos 60 e 70 do século passado no Brasil foi empreendida, da perspectiva política e social, pelos que viveram aquele momento, seja na própria época, apresentando-se então como romance político, seja nas décadas subsequentes, já então com o distanciamento que permite a visada histórica. As marcas dos acontecimentos daquele período traumático alcançam a geração subsequente, registro que também aparece ficcionalizado na produção recente. "*A chave de casa*" de Tatiana Salem Levy (2007) e "*Azul-corvo*" de Adriana Lisboa (2010), indicados no título, são abordados como exemplares dessa memória herdada.

Os ensaios aqui reunidos foram discutidos em reuniões do Grupo de Pesquisas identificado de início. Dessas participaram, além dos autores, outros membros cujas contribuições foram valiosas para a finalização dos trabalhos. Somo gratos às sugestões de Phelipe de Lima Cerdeira, Janina Rodas, Cristiane Sucheski Contin e José Olivir de Freitas Junior. Agradecimento especial a este último, que auxiliou ainda realizando a padronização dos textos.

A Organizadora

DAMIANA - PONTE E MARGEM: FICÇÃO E HISTORICIDADE NA TRAJETÓRIA DE UMA HEROÍNA CAIAPÓ

Gisele Thiel Della Cruz

Introdução

Pensando de maneira generalista, o saber é interdito à mulher há milênios. Segundo Michelle Perrot (2012, p. 91), "como o sagrado, o saber é o apanágio de Deus e o Homem, seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo". Para as religiões do Livro (judaísmo, cristianismo e islamismo), a interpretação e a leitura das escrituras são tarefas essencialmente masculinas. No período medieval essa concepção foi solidificada pela Igreja Católica, que promoveu a prática do ensino, das coisas sábias, apenas aos homens. No início da Idade Moderna, durante a Reforma protestante, a leitura e a interpretação da Bíblia, para os fiéis daquelas novas religiões, puderam ser feitas também pelas mulheres. A Europa protestante – norte e leste – criou outras condições para a instrução feminina. Situação que não se evidenciou no conjunto da Europa e, muito menos, em outros cantos do mundo.

No século das Luzes, os filósofos não pensaram diferente. Mesmo Rousseau defendia uma educação filtrada pela noção dos deveres femininos, de agrado e de utilidade aos homens. E, finalmente, no século XIX, nas últimas décadas, a instrução pública, em alguns países da Europa, como a França, passou também a ser ofertada às meninas. O primário a partir de 1880, o secundário em torno de 1900 e, finalmente, maciçamente, a partir de 1950. Tal periodização se assemelha ao que aconteceu na história brasileira.

A propriedade e a capacidade criadora eram outro assunto. A arte criativa, desde a Antiguidade, é delegada ao homem, segundo Perrot. Os gregos fizeram da *pneuma,* o sopro criador, propriedade masculina. Muitos séculos depois,

teóricos do XVIII, XIX e até mesmo do início do XX, defendiam a inadaptação feminina para a abstração, a invenção e a síntese. Segundo a historiadora, mesmo para Freud, a grande invenção feminina para a humanidade teria sido a tecelagem. (PERROT, 2012, p. 96-97).

Se criar não é propriedade feminina, as mulheres são incapazes de criar textos ficcionais. Portanto, para elas, escrever não foi tarefa e conquista fáceis. Suas escritas ficavam restritas ao domínio do privado. Do diário, das anotações familiares, da contabilidade da casa. O sucesso com a escrita fora do círculo caseiro, no "mercado editorial", era uma batalha. De acordo com Zahidé Muzart, em *Escritoras do século XIX*, muitas mulheres produziram literatura no Brasil oitocentista, poucas apareceram nas histórias da literatura brasileira[1] (MUZART, 1999, p. 17). Na pesquisa realizada por Muzart, a autora encontrou numerosas escritoras que escreveram, naquele período, em diferentes gêneros: "das cartas e diários, dos álbuns e cadernos aos romances, poemas, crônicas e contos, dramas e comédias, teatro de revista, operetas, ensaios e crítica literária" (MUZART, 1999, p. 23).

A literatura, no século XIX, era privilégio das classes mais altas,

> [...] constituía uma importante vertente de lazer e cultura da qual as mulheres não estavam excluídas, como leitoras, como ouvintes, como assistentes, nos salões e teatros. Mas do outro lado, o de quem produz literatura, que já beirava o profissionalismo, deste a mulher esteve excluída por preconceito, pela religião, pelos limites do papel que deveria desempenhar na sociedade burguesa (MUZART, 1999, p. 24-25).

Mesmo assim, ao longo do século XIX, conforme afirma Perrot, era grande o número de mulheres que tentavam ganhar a vida pela pena. Escreviam em

[1] Sobre o cânone e o lugar da escrita feminina, Muzart comenta: "A questão do cânone é estudada por vários autores e pela crítica e teoria contemporâneas. Na verdade, muito além de um tema recorrente da crítica de hoje é um tópico feminista dominante e uma questão crucial para nosso ensaio. Nesta pesquisa, procuramos discutir as razões da marginalização das mulheres e sua ausência no cânone literário brasileiro. Ao mesmo tempo em que gostaríamos de vê-las inseridas nas histórias da literatura, não nos agrada vê-las separadas num espaço exclusivo, tal como se encontram na *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, recentemente editado no Brasil pela Nova Aguilar, em que temos um capítulo intitulado 'A escrita das mulheres' e outro, 'Poetas mulheres'. Também no livro de Dominique Rincé e Bernard Lecherbonnier, *Littérature – textes et documents*, as mulheres estão segregadas num capítulo dedicado somente a elas. [...] Lutar pela inserção das mulheres no cânone literário é uma questão feminista: a inclusão das marginalizadas" (MUZART, 1999, p. 25).

jornais e revistas femininas. Seus escritos iam dos romances às biografias de mulheres ilustres e aos tratados de boas maneiras. Mas, para a historiadora, foi o romance que introduziu as mulheres na literatura. Se inicialmente lhes cabia o espaço do folhetim, e as opiniões de muitos de seus contemporâneos de que o ofício da escrita não era para a mulher, que ficassem em casa cuidando dos gatos, do amor, da maternidade e de outras coisas, ainda no XIX e XX elas conquistaram a literatura. Michelle Perrot cita Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot, Virginia Woolf, Colette, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute, Marguerite Suras, Françoise Sagan etc., escrevendo todo tipo de romance.

Passado um século em que são registradas algumas conquistas literárias obtidas pelas mulheres, a referência à escrita produzida por elas e suas nuances ainda é matéria de discussão. Quais seriam então as novidades e peculiaridades de obras como *Guerra no coração do cerrado* (2006), de Maria José Silveira, escolhida para a análise? Além de ser uma obra escrita por mulher, mostrando um relativo "lugar ao sol" conquistado por essa autora, está o fato de verificar ao que a escrita se propõe. Para além das sugestões sobre um estilo de escrita feminina[2] ou de mulheres, o diferencial está no lugar ocupado pela mulher dentro da narrativa. Em alguns casos de obras de escritoras, as mulheres são narradoras, sujeitos e partícipes de suas próprias palavras, em outros são também personagens protagonistas do enredo, como no romance estudado e, para além desses dois registros, não figuram na obra romanesca como um aparato na construção da personagem masculina, como um contraponto ou um complemento.

De acordo com Zolin, para a crítica literária feminista, a literatura canônica, marcada pela produção escrita masculina, relegava à mulher papéis geralmente secundários e carregados de estereótipos:

[2] Lúcia Castello Branco ao escrever *O que é a escrita feminina* deixa claro que ela extrapola a categorização sexual. Ao mesmo tempo em que o feminino não se restringe a uma leitura sexualizante da escrita, também não se opõe frontalmente a ela. Segundo a pesquisadora, a escrita feminina está em interseção com o signo mulher, mas não se restringe a ele. Nesse sentido, nem sempre ela é uma escrita de mulher. Esse tipo de escrita apresenta características frequentes, tais como: a inflexão de voz (respiração simultaneamente lenta e precipitada) e tom oralizante da escrita. Filia-se a essa "tradição" um número maior de mulheres do que de homens. Ainda, de acordo com Castello Branco, a escrita feita pelas mulheres tem certa assiduidade do gênero memorialístico ou autobiográfico, o que, segundo a autora, tem relação e explicações em teorias e referências histórico-sociais das mulheres confinadas ao lar.

> Mostram como é recorrente nas obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros o da mulher como anjo, capaz de se sacrificar pelos que a cercam (ZOLIN, 2004, p. 170).

Por isso, o simples fato de protagonizar uma história e (ou) ter o nome na capa da obra romanesca em pouco promoveu a mulher para fora de um estereótipo que se multiplica "n" vezes na literatura oitocentista (seja ela romântica ou realista). É claro que o modelo literário era outro e, sem dúvida, é caudatário de uma época. O que se leva em consideração é que, nesse propósito, nesse modelo, a mulher era representada dentro de uma moldura que pouco se modificava.

Em *Guerra no coração do cerrado* (2006), verifica-se uma tendência da literatura contemporânea em que várias formas de contestação aos valores patriarcais são assumidas pela narrativa. Segundo Elódia Xavier (1999), autoras das décadas de 1980 e 1990 têm apresentado, em sua produção ficcional, personagens-mulheres, protagonistas e, por vezes, personagens-narradoras, que tendem a serem mulheres maduras, sozinhas, intelectuais, sedutoras e erotizadas, autônomas, determinadas, à procura de amores e de relações que podem ser efêmeras e opcionais. Esses ingredientes compõem o universo ficcional de grande parcela da literatura produzida por mulheres nas últimas décadas e, em grande medida, se fazem presentes nos romances históricos desse período. Nesses, elas figuram como protagonistas e, nessa condição, contestam seu lugar social e sua subserviência, impõem seus desejos e assumem papéis de independência amorosa ou brigam por ela. É o caso, por exemplo, das personagens-protagonistas dos romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997) de Ana Miranda; *A Rainha de Navarra* (1986), *Dona Leonor Teles* (1985) de Heloisa Maranhão; *Os rios turvos* (1993) de Luzilá Ferreira e *Mil anos menos cinquenta* (1995) de Ângela Abreu, só para mencionar alguns.

Nos romances históricos de autoria feminina, um dos aspectos mais significativos é o da perspicaz diferença na finalização das tensões dramáticas. Geralmente, as personagens femininas libertam-se do jugo e do jogo social

tradicional, quase um destino que lhes é imposto, e criam outras possibilidades para a sua vida. Percursos e viagens finais que, normalmente, efetuam sozinhas – interna ou externamente (geográfica ou fisicamente): como é o caso de Damiana, protagonista da obra aqui analisada.

Damiana da Cunha Menezes e (ou) Damiana Índia

"Pra isso viera, entre outras coisas: para dominar e vencer os belicosos índios da nação cayapó" (SILVEIRA, 2006, p. 16). Essas palavras sugerem a missão do governador de Goiás na cidade de Vila Boa, então capital da localidade. O governador é Luiz da Cunha Menezes e o seu maior interesse naquelas terras distantes do centro-oeste colonial é apaziguar os temidos indígenas. A chegada de um grupo caiapó ao vilarejo é o ponto inicial de diferentes trajetórias: o aldeamento caiapó, a aceleração dos processos de aculturação indígena na região, o domínio do sertão de Goiás, a ascensão e o reconhecimento das atividades de Cunha Menezes e o (re)conhecimento do papel e da personagem Damiana.

O romance *Guerra no coração do cerrado* (2006), de Maria José Silveira, apresenta, no centro da narrativa, a personagem Damiana da Cunha Menezes, índia caiapó e afilhada de Luiz da Cunha Menezes. Nos diferentes registros historiográficos a personagem é alçada ao papel de heroína por ter ajudado a coroa portuguesa a impor seu domínio sobre a região e por suas atividades junto ao grupo de caiapós que, em uma bibliografia mais antiga, são apontadas como benéficas.

A obra romanesca inicia a narrativa com a celebração da chegada dos caiapós à Vila Boa de Goiás. Ela se dá em grande festejo para que os índios ficassem impressionados com a suntuosidade da vida dos brancos e, definitivamente, baixassem armas e fossem viver aldeados. A especial atenção a Romexi (velho índio, espécie de líder espiritual) não é à toa e fora taticamente planejada pelo governador. Romexi não volta à aldeia e, instigado por Cunha Menezes, coopera na busca dos demais, dentre eles, o mais importante cacique,

Angraíocha: "A paz não estará feita enquanto todo seu povo não vier, ou pelo menos o cacique principal, seu filho Angraíocha" (SILVEIRA, 2006, p. 22).

A abertura do romance está explicitamente dialogando com inúmeros relatos a respeito desse fato histórico e introduz o leitor ao ponto motivacional da trama: o conflito entre os mundos branco e indígena que, de certa maneira, está personificado em Damiana. Sobre o fato, assim descreve o narrador do romance:

> Foi então que Dom Luiz da Cunha acreditava ter dado seu golpe de mestre!
> Ao ver a imponência do velho, decidiu recebê-lo como se fosse uma autoridade legítima. Paramentou-se com seu uniforme de gala – como já está vestido agora – e com todos os seus aparatos de poder, e recebeu o gripo com salvas de artilharia e canhão. Fez celebrar uma missa de ação de graças, com *Te Deum* e os demais hinos, que o vigário para algo haveria de servir.
> O velho Romexi e sua comitiva, com suas plumas e pinturas coloridas, bordunas e arco e flecha, olharam tudo aquilo com encantada admiração e profundo respeito. Ficaram completamente embevecidos e impressionados, isso ele poderia garantir. [...] Os brutos pareceram entender toda a insignificância e inutilidade de suas tentativas de se verem livres do poder da Coroa. [...] (SILVEIRA, 2006, p. 20).

O narrador aponta as ansiedades do momento e, ao mesmo tempo, a visão estigmatizada do branco sobre o índio a partir do olhar de Cunha Menezes. A missão de Romexi é conseguir que outros índios venham a Vila Boa e decidam permanecer no aldeamento que será preparado para eles.

A ambiguidade da personagem, deslocada entre dois mundos, já é sugerida nesse instante:

> Desde o momento que entrou com seu povo naquela grande praça, a menina nunca soube, mesmo já adulta, que sentimento encheu mais seus olhos como pequenas estrelas negras, e seu pequeno coração: se a total admiração pela incompreensível maravilha de tudo o que estava vendo daquele estranho povo branco, ou o incontestável orgulho de ser parte do povo que ali chegava e era recebido com tanta imponência.
> Aquela manhã marcou para sempre sua vida (SILVEIRA, 2006, p. 26).

O cerimonial que prossegue é o do batismo de 113 crianças, entre elas Damiana e seu irmão. A menina não recebe nem o nome de Maria ou, tampouco, da santa do dia, como de costume. Em um dos poucos momentos em que a voz é dada ao personagem, por um discurso direto, assim refere-se o governador: "Damiana, Senhor Vigário. Esta vai se chamar Damiana, e vai ter meu sobrenome. Damiana da Cunha. E o menino, Manoel da Cunha. Serão meus afilhados, Senhor Vigário. Por favor, prossiga" (SILVEIRA, 2006, p. 27).

A menina batizada por Cunha Menezes, a protagonista de *Guerra no coração do cerrado* (2006), era um elo predestinado a estabelecer a ligação entre brancos e índios no interior de Goiás. O papel a ser desempenhado pela personagem é comunicado pelo narrador ainda nos primeiros capítulos. A visão do cacique Romexi de que a menina era escolhida e que tinha um papel muito especial a desempenhar já se anuncia de imediato:

> Desde o dia em que ela nasceu, Romexi soube que ali nascia uma panará de força, e teve uma visão. A menina cercada por uma névoa branca, no meio de um longo caminho. Não soube o significado do que vira, e não contara a ninguém. Guardara aquele conhecimento dentro de si para o momento exato. Mas pressentira o domínio de um destino extraordinário (SILVEIRA, 2006, p. 35).

É ele também que irá aconselhar Angraíocha a entregar a menina e estabelecer, por intermédio dela, o "penhor da aliança" entre índios e brancos. Se, por um lado, para Damiana há o ônus de ficar longe da aldeia, por outro lado, o que se espera é que, para o grupo, em longo prazo, haja benefícios, afinal, ela aprenderá a língua dos brancos e poderá descobrir o que Romexi acredita ser o segredo dessa gente.

A situação caiapó não estava muito fácil, o aparato bélico havia destruído inúmeras aldeias, diferente de anos atrás quando diversas incursões brancas haviam sido rechaçadas. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, centenas de índios foram escravizados e levados para São Paulo. As minas de diamante e ouro descobertas em Goiás, Mato Grosso e triângulo mineiro pertenciam ao território panará e, por isso, atraiam cada vez mais expedições. Ataques, construção

de estradas, caminhos devastados desorganizavam a nação panará. Quando a mineração estava em declínio, já na segunda metade do XVIII, a pecuária e a agricultura punham fim ao que restava. A falta de recursos, a fome e as doenças obrigaram os indígenas à rendição que, segundo o romance, na cabeça de Romexi, seria temporária. A trajetória e as intenções do povo de Damiana estão expostas nos capítulos denominados "Razão panará" e "Breve notícia da longa guerra". Em uma narrativa que mescla a voz do narrador e o discurso indireto livre, há a descrição para o leitor de todas as temeridades dos caiapós, o destino do grupo e de Damiana ao entrar em Vila Boa.

A Damiana descrita em verbetes por Joaquim Norberto em *Brasileiras Célebres* (1862) e por Ignêz Sabino em *Mulheres Ilustres do Brasil* (1899) reforça a escolha da índia caiapó como aquela brasileira mítica indígena construída pelo projeto romântico. Damiana é apresentada como a mulher que com habilidade converteu inúmeros indígenas à civilização e ao catolicismo. A sua conversão pessoal teria força sobre os demais indivíduos e a capacidade de chamá-los ao aldeamento de Mossâmedes. Dessa forma, Damiana é a imagem da mulher perfeita para a missão, seus sentimentos são catequéticos e fraternais, é a própria fusão do selvagem-civilizado, um elemento de ligação entre as duas culturas. Acrescentando a essas características outros adjetivos, Sabino relata os sentimentos de Damiana, sua convicção pela catequese e o apoio do marido, além dos momentos finais e do cansaço da idade.

> Sem enthusiasmo, sem orgulho, sem exprobações violentas, emditou concorrer para a paz dos seus irmãos selvagnes, no que concordou seu marido, certamente no desejo de auxilial-a.
> Não hesitanto em affrontar perigos, emprehendendo o que julgava conseguir, cedendo a um poucochinho de força de vontade, internou-se pelos inhospitos sertões, invadindo aquellas selvas seculares.
> Por quatro vezes, sem conquistas políticas, sem o desejo de tronar-se notavel, trouxe grupos enormes de índios, aos apllausos da multidao. (SABINO, I. 1996, p. 116).

Em alguma medida, parte dessas referências de Norberto e de Sabino é transcrita das impressões de Pohl e de Saint-Hilaire sobre a localidade e sobre Damiana, como assim registra o viajante francês sobre as palavras da índia

caiapó: "O respeito que eles me têm é grande demais para que não façam o que eu mandar" (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 72).

As descrições da figura e da personalidade de Damiana, tanto nas narrativas dos viajantes quanto nas impressões dos pesquisadores e (ou) historiadores do século XIX, corroboram para a construção da imagem da assimilação cultural. Damiana convertida teria exercido um papel fundamental no aldeamento e na cristianização do silvícola. No entanto, ao longo do romance, a opção de Maria Silveira foi manter, em parte, o dilema entre as duas culturas, apesar de, em grande medida, anunciar a desconstrução da figura da heroína índia Damiana aos moldes da perspectiva e dos anseios brancos.

A personagem ficcional Damiana tem seu primeiro impulso de permanecer vinculada às tradições da tribo, ainda pequena. Quando a mucama, designada por Dom Luiz, propõe-lhe trocar os adornos indígenas que estavam em suas orelhas por brincos de ouro, sua reação foi negativa. Para a menina, aquele pedacinho de pau seria trocado outras vezes por outro maior, pelas mãos de sua avó. Dom Luiz aceita sua recusa e imagina que, com o tempo, ela concordaria.

Assim passa o tempo da infância de Damiana, na casa do governo, junto ao padrinho. Ali ela viveria e aprenderia os costumes, a língua e o viver dos brancos, conforme lhe instruíra Romexi, "Abrir seus olhos e seus ouvidos de panará e ver e escutar o que fazia e como fazia o homem branco" (SILVEIRA, 2006, p. 49).

As contradições entre os dois mundos estão nas bocas e nos comportamentos da gente de Vila Boa. O medo e a insignificância são dois substantivos frequentes no que se refere à indiazinha. Sentada na escada da frente do Palácio, é um espreitar de olhos sobre ela, assim como os dela por todo o terreiro da vila. As ruas são esquadrinhadas e reconhecidas palmo a palmo. A voz do narrador vaga por elas, pegando Damiana e o leitor pela mão a descobrir o Terreiro do Paço, a Igreja da Matriz, a Fazenda Real, a Intendência do Ouro, a Casa da Câmara, a cadeia e as igrejas, construções presentes na maioria das vilas e cidades brasileiras mais significativas daquele período. Empregados,

soldados, escravos olham com desdém e curiosidade: "Zaqueu, por exemplo, o escravo que tem um terror visceral dos índios que insiste em chamar de tapui, aproveita para descontar nela seu pavor" (SILVEIRA, 2006, p. 51). O povo em volta ri quando Zaqueu diz que tapui significa "cara de macaco".

Ainda criança a personagem é colocada em contado com a fé católica. O vigário é chamado a ensinar, todas as manhãs, a catequese à índia caiapó:

> A teologia por trás desse método é, na verdade, bem ortodoxa: a fé é um dom que Deus, o próprio, dá ou não dá a alguém. Não é, portanto, assunto da alçada do seu representante na terra. O que cabe ao vigário é dar elementos para que, quando Deus em sua infinita sabedoria decidir ou não dar o dom da fé à selvagenzinha, ela então compreenda.
> [...]
> Logo, porém, ele se cansa do esforço que vem no âmago do seu âmago acha inútil – 'de tigre só nascem tigrinhos, de bugre só nascem bugrinhos', como se dizia – e passa várias semanas sem dar suas aulas, até que em outra bela amanhã, em novo estertor da necessidade de aumentar a glória divina, manda buscá-la para retornar outra vez o grande esforço de lhe ensinar (SILVEIRA, 2006, p. 52-53).

As aulas de catecismo reforçam o jogo proposto pela autora sobre a dicotomia que havia em Damiana. Mais tarde, a oposição e o questionamento a esses ensinamentos doutrinários são reforçados em conversas com Romexi.

A oposição entre o vigário e o governador aparece como resultante do desvio moral do segundo e da moral exacerbada (ao se tratar dos desejos físicos sexuais) do primeiro. Por isso, nos momentos culminantes de rixas mútuas entre o padre e o governador, Damiana ficava a perambular pela localidade, maravilhando-se das belezas das sete igrejas da vila. Ali, entre o maravilhamento e a parcela que lhe cabe de compreensão da religião branca, a narração remete à comparação dos elementos da crença católica e da crença indígena, como no trecho a seguir: "Gosta dessa também, mas a sua preferida é a preferida de todos, a maior e a mais enfeitada, a Igreja de Nossa Senhora de Santana, a avó dos brancos, como Xineuquá é sua avó" (SILVEIRA, 2006, p. 55).

Assim, são construídas as primeiras impressões do trânsito cultural pelo qual passa a personagem, em uma narrativa que mistura o discurso indireto livre e o discurso direto:

> É nessa igreja que o vigário lhe dá aulas de catecismo, quando tem tempo e não está brigado com o padrinho. É lá que ela se senta à frente dele, em um banco da sacristia, e o vigário vai lhe contando as histórias que ela gosta de escutar. São como as histórias que Romexi e Angraíocha contam. São histórias bonitas
> O vigário diz:
> - Tudo que existe no mundo foi Deus quem fez, minha filha.
> Ela entende perfeitamente isso. Já sabia da existência do Grande Espírito. E aqui tem o Pai, o Filho e a Pombinha. É linda a pomba, é de quem mais gosta. E gosta também, muito, da imagem de Nossa Senhora, a Grande Mãe. Sua pele cor-de-rosa, os adornos dourados, os mantos coloridos, tudo é de uma beleza que enche seu coração de menina. Se pudesse, passaria horas só olhando para a grande mãe de todos os homens brancos.
> [...]
> Damiana acha tudo muito bonito. Na sua aldeia todos gostam de coisas bonitas. Ficariam encantados com a imagem colorida dessa mãe (SILVEIRA, 2006, p. 56).

Nos anos que permaneceu em Vila Boa, durante a estada de Dom Luiz, Damiana convivera com os diferentes ritos e cerimônias ofertadas pelo mundo branco. Os rituais que marcavam os dias santos e a encenação e o colorido de cada um deles eram admirados e registrados por Damiana que, maravilhada com os acontecimentos, parecia imergir no mundo branco.

Ao término da permanência de Dom Luiz em Goiás, como prêmio pela habilidade em persuadir os índios caiapós, ele é encaminhado a assumir o mesmo posto na capitania de Minas Gerais (vista como a localidade de maior riqueza da colônia, mesmo que, nessa época, já tenha entrado em crise a produção aurífera). Era 1783. Já nos dias finais de sua permanência em Vila Boa, em um passeio com o amigo Quintino e a indiazinha, encontram um grupo de ciganas. Uma delas, com medo do que possa ocasionar a tentativa de uma aproximação, grita depois que os três passam: "Ojo! Que esa niña tiene dos corazones y los dos están rodeados de espinos, pobrezita" (SILVEIRA, 2006, p. 76). A frase prenuncia o que Damiana sentirá anos mais tarde. Ao partir,

o governador deixa para trás a afilhada, que volta a morar com seu povo no aldeamento de Maria Primeira.

Para Damiana, morar no aldeamento significa um reencontro com o universo indígena. Romexi, já doente, espera ensinar a jovem-menina. Ela, por sua vez, "sente-se bem, confiante e pronta para aprender. Seu avô e Romexi vão lhe ensinar tudo o que sabem. Confiam nela. Ela quer estar à altura da confiança deles" (SILVEIRA, 2006, p. 87).

A partir da chegada da índia caiapó em Maria Primeira, outros traços da personalidade da personagem ficcional passam a ser elaborados. Parte dessas referências para a sua caracterização é encontrada na personagem representada pela historiografia. Pode-se, então, referir a personagem Damiana como uma entidade migrante, utilizando o conceito sugerido por Mignolo (1993). Ou, ainda, a partir da conceituação proposta por Candido (2009), como uma personagem construída em torno de um modelo, direta ou indiretamente estabelecido, mas como um pretexto para se explorar suas virtudes. Nesse sentido, as referências de leitura a que a autora da ficção teve acesso, e que são mencionadas na lista bibliográfica indicada por ela, parecem condizer com os adjetivos que, em parte, são conferidos à personagem.

A menina índia, confiante na sua missão, irá também aprender sobre a vida e a cultura de seu povo.

> Em seu povo, a mulher com qualificações especiais pode desempenhar papéis de alto significado. Ela ainda não sabe exatamente para que está sendo preparada, mas recebe a educação de alguém que deverá servir à comunidade e ter voz em seu destino. Para isso, depois, contará sua experiência, maturidade e sabedoria. Sua personalidade. E, sobretudo, o domínio do saber indígena – quem domina o saber do povo panará é digno do conceito mais elevado da coletividade (SILVEIRA, 2006, p. 87).

E essa é a missão da personagem ficcional Damiana: desbravar os sertões, conhecer os mistérios de seu povo, cultos, mitos e ídolos; cativar os panará que estão longe dos aldeamentos; salvaguardar a vida e a tradição indígena. O carisma e a palavra serão, na construção da personagem, marcas frequentes para arregimentar os silvícolas e comprazer o leitor. A Damiana ficcionalizada

difere da Damiana dos registros históricos do século XIX e início do XX, aquela é uma mulher que não quer catequizar seus pares, apenas deseja garantir o melhor para eles e, naquele momento, o melhor é o aldeamento.

Ao longo do capítulo "O nome que branco nenhum jamais saberá", Damiana conhece os segredos do cerrado, os animais míticos e a flora local. Viver como os panará viviam, conhecer o que a terra tem e pode dar. Na primeira marcha de Damiana com Romexi, ele lhe mostra o lugar sagrado de seu povo. Fala dos espíritos, dos antepassados, dos seres com anatomia diferente (peixe gigante, ave-espírito, corpos de homens e cabeça de bicho). Ensina a curar doenças e a conhecer ervas e raízes, pontos essenciais para o conhecimento de uma líder espiritual indígena. Esse saber, no mundo branco, é conquistado pela mulher branca a partir da margem. Para a índia, em alguns lugares ele é permitido[3].

O tratamento dado à mulher e à sua relação com o corpo foi, ao longo do período colonial e do Império brasileiro, envolto em superstições e medos. O corpo da mulher e seus segredos eram temidos pela Igreja e pelos médicos. Em grande medida, muitos o enxergavam como o lugar onde digladiavam Deus e o diabo (PRIORE, 1997). Mulheres pobres ou com algum poder aquisitivo apelavam a outras mulheres, seus pares, para resolver os males do corpo. No entanto, nem a ciência médica e nem a Igreja toleravam o saber informal para tratar o corpo feminino, aquele subestimado pelas mesmas instituições curativas. A ideia do sobrenatural e de suas interferências acarretou a desconfiança da Igreja sobre as práticas feitas por curandeiras; para a instituição, os corpos doentes eram satanizados e o tratamento era a feitiçaria. "O curandeirismo foi, assim, um mal provocado pela necessidade, um tipo de medicina praticada na base de conhecimentos vulgarizados, popularizados, adquiridos através do empirismo" (PRIORE, 1997, p. 88). Desprovidas de recursos, elas recorriam às práticas de cura informais, como gestuais, fórmulas orais e a utilização de

[3] Segundo Mayra Cristina Silva Faro (2010): "Em alguns lugares as mulheres são restritas à prática do xamanismo, consideradas 'impuras', provocadoras de desordem ou incapazes de lidar com forças poderosas e espirituais (MOTTA-MAUÉS, 1993). Em outros lugares, porém, são consideradas detentoras de poder, capazes de curar e mobilizar as forças sobrenaturais tão bem quanto os homens (TEDLOCK, 2008). Sua restrição ou não no campo do xamanismo ou da religião depende muito mais do campo social que fora ali construído do que de princípios biológicos ou próprios da fisiologia feminina".

poções. Em grande medida, acreditavam na ação do sobrenatural e dos saberes que passavam de geração para geração sobre amuletos, fetiches, talismãs, práticas de cerimônias indígenas e outras herdadas dos conhecimentos e das crenças africanas.

O espaço e o momento em que a mulher era ouvida, em uma sociedade regida pela razão masculina e pelas práticas patriarcais, era quando sua palavra era curativa – seja para os males do corpo, seja para os males da alma. Mulheres negras, índias e mestiças entravam nas casas grandes e em propriedades brancas com o poder da palavra salvadora. Com a poção certa, a benzedeira carregava consigo a possibilidade de curar. De acordo com Camila Vieira da Silva,

> A feiticeira era a mulher que utilizava práticas e artifícios misteriosos para curar doenças, adivinhar o futuro e obter benefícios na área amorosa, comercial, social, etc. As bruxas eram as mulheres que possuíam pacto com o Demônio, o que as tornava mais perigosas que as feiticeiras, eram consideradas irrecuperáveis, pois eram um instrumento do mal entre os homens (SILVA, 2011, p. 81).

Os caminhos que Damiana irá percorrer geram, sem dúvida alguma, dois fenômenos: primeiro a antítese na composição dessa personagem, ora mística, iniciada e participante de ritos indígenas, e ora próxima ao catolicismo; segundo, a força religiosa, característica da personagem e elemento importante de destaque entre seus pares e dentro do mundo branco-patriarcal. É a vida nos universos branco e índio, a crença de que Damiana pode ser a salvação do povo indígena que a autoriza a deslocar-se da margem ao centro. É o que permite à autora elaborar a figura da jovem indígena a partir de sua missão no meio do grupo.

> Durante os anos de sua preparação, ela saiu várias vezes com o avô nessas expedições de aprendizagem. Depois dos rituais de puberdade, quando Damiana está madura para a vida, foi o momento de Romexi fazer uma expedição com eles (SILVEIRA, 2006, p. 89).

É só quando Damiana se torna adulta que o choque entre os dois mundos e os seus propósitos voltam a aparecer. O casamento de Damiana com o pedestre José Luiz é um daqueles ritos que são inevitáveis que aconteçam,

uma vez que a índia teria se convertido e, para o mundo "civilizado", as bênçãos divinas só aconteceriam assim. Afinal, Damiana deveria dar o exemplo. O casamento, registrado pela história, não deixa de constar na obra ficcional. Damiana e José Luiz não se importam de passar pelo casamento cristão, afinal, de acordo com as leis dos caiapós, eles já estavam casados. No entanto, é dentro dos costumes indígenas que eles irão viver, na casa da família dela, sob a choça grande, fazendo amor livremente: entre risos, levezas e corpos nus.

Com a morte de Romexi e Angraíocha, outros caciques os sucederam. A vida em Mossâmedes, assim como havia sido em Maria Primeira, começava a piorar. Para os panará nada havia mudado de um aldeamento para outro. As mortes por doença, a miséria e o desânimo já se instalaram ali também. Outros povos indígenas conviviam com eles e também se sentiam assim. No sertão, as aldeias no território caiapó continuavam ameaçadas pelas expedições de colonos. Nesse contexto aflora a missão de Damiana: trazer mais caiapós para Mossâmedes e tentar salvar suas vidas. Ao olhar dos brancos, Damiana convertia os índios à vida "civilizada" dos aldeamentos.

> Nesses momentos, parecia incorporar os espíritos da aldeia, e sua eloquência tinha o poder de convencimento. As palavras saíam de sua boca como se viessem dos antepassados. Como se fossem grãos de pensamento enviados por eles para semear e nutrir o raciocínio panará.
> Hoje, sentindo a tensão palpável da revolta se espalhar entre os sobreviventes do Maria Primeira recém-chegados a São José de Mossâmedes, ela ergue a voz, forte e calma, no centro da aldeia, e começa:
> *Meu povo, peço atenção que agora vou falar aos homens.* (SILVEIRA, 2006, p. 144-145, grifos do autor).

Quatro expedições ao sertão serão feitas pela índia caiapó, a partir desse momento. Para a Damiana ficcionalizada, sua missão era reascender a chama da alegria e do orgulho que os panará perderam. Assim, a cada ida ao interior falava para as aldeias e persuadia dezenas de panarás. Era necessário recobrar as forças para poder lutar contra o inimigo. Conhecer o inimigo. Na narrativa romanesca, os panará são um povo forte e guerreiro, a tradição e as falas de Angraíocha e Romexi falam da batalha, das táticas de guerra e do ideal da terra

boa e da abundância. Damiana torna-se porta-voz desses dois bravos caciques. A voz narrativa emite juízos de valor e antecipa o fim dos aldeamentos e parte do extermínio desse povo: "pobre Damiana".

A voz de Damiana junto aos panará do aldeamento e do sertão reconfigura as relações sociais mais clássicas e recorrentes no Brasil colonial:

> Damiana não era a chefe do aldeamento. Mas era a ligação com os brancos, a ponte. Nisso, sua autoridade era indiscutível e sua voz ouvida em todos os momentos importantes. Tinha, inclusive, o direito de falar à aldeia, quando achava necessário: para animar-lhes o moral, propor tarefas a cumprir ou tentar convencê-los de algum argumento. (SILVEIRA, 2006, p. 144).

Em *Guerra no coração do cerrado*, as hierarquias sociais e sexuais mantidas pela tradição parecem se esfacelar. Damiana fala de igual para igual com os caciques das aldeias e, com a mesma altivez, se dirige aos novos governadores que chegam a Vila Boa. Ela é a ponte entre os dois mundos. Sua atitude legitima o lugar da fala.

O lugar social de Damiana e o esfacelamento das hierarquias de gênero

As diferenças entre homem e mulher sustentam um primeiro conceito de gênero defendido pela crítica feminista tradicional. As diferenças entre as mulheres, percebida pela crítica feminista das últimas décadas, e que levam em consideração também as distinções de classe, de raça, de geração, entre outras, reformulam o conceito e apontam para diversidades de outra ordem na composição do gênero. Por isso, a obra romanesca em questão tem um significado peculiar. Aponta as variedades do que é o ser feminismo e de suas contradições e (ou) caracterizações no espaço por onde transita a personagem, seja no aldeamento, seja na vila. Ao promover Damiana ao papel de oradora, de líder, de canal de comunicação, Maria José Silveira reformula o lugar da mulher. Damiana não é apenas diferente porque dialoga com o cacique e com o governador. Sua distinção se dá com relação às demais mulheres. Na aldeia:

fala como homem, conhece as ervas como os homens, lidera como eles. Na vila: transita pelas ruas enquanto as brancas estão dentro de casa. Não é escrava como as negras e não é tratada como subserviente, mesmo sendo índia. As distinções de raça e de classe diferenciam as mulheres, as classificam em graus de importância e atribuem a elas lugares e normas sociais que são propositalmente diferentes. Em espaços e situações sociais heterogêneos, Damiana ocupa variadas posições e papéis. Damiana é múltipla e, em grande medida, é construída pelos contrastes. Reza e fala em duas línguas, é casada com um branco, conversa e debate com os homens, não é submissa às demais mulheres ou fica trancafiada nas casas de Vila Boa. Seu ser feminino é o contraste.

Damiana exerceu um papel diferente do esperado do gênero feminino, associado, na sociedade colonial, às atividades domésticas, ao domínio privado e à subordinação social. Por isso, no início do século XIX, a índia caiapó organizou as quatro expedições ao sertão, passando a ter reconhecimento no âmbito público por vários agentes coloniais, bem como certa liderança entre os caiapós.

A única mulher branca que depois de Damiana não ser mais criança lhe dirigia a palavra era dona Ana, mulher de Dom Castilho. Ela era uma das poucas mulheres da Vila que tinham alguma intimidade com a índia. Filha de um carpinteiro, Dona Ana vivia com o governador. Sua condição social inferior e seu jeito de mulher da terra impediam que Dom Castilho assumisse um casamento. Tempos depois, no Rio de Janeiro, às vésperas de embarcar para Portugal, sem ter coragem de contrair núpcias, prefere o suicídio. Dona Ana aceitava e permitia que a índia dormisse no palácio, lugar onde, um dia, Damiana passara suas noites de infância[4].

[4] O dilema de Fernando Delgado Freire de Castilho (1809-1820) está registrado por Saint-Hilaire em visita ao palácio do governador, em Vila Boa. Durante um dos jantares, um alto funcionário do governo observando os costumes e a vida dos habitantes da localidade comenta ser inconcebível os homens viverem com suas amantes em suas próprias casas como se fossem esposas. Depois do mal estar, o governador comenta: 'o senhor acha que eu poderia casar com a mãe dessas crianças, com a filha de um carpinteiro?'. Segundo o próprio viajante, em agosto de 1820, pronto para retornar a Portugal, Fernando Delgado não suporta o seu dilema e põe fim à vida" (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 56). Tal registro é integralmente reformulado em um diálogo entre Dona Ana e Damiana, em um discurso indireto livre e, depois, diretamente pela voz narrativa que antecipa os fatos que virão. Se Damiana fora conversar com o governador muitas vezes para resolver as questões entre índios e brancos, ao longo de 20 anos, conflitos como esse a deixaram mais confusa sobre o mundo dos brancos. Na obra ficcional é uma Damiana

A primeira expedição e o diálogo de Damiana com as principais lideranças da aldeia demonstram o poder de persuasão e de conhecimento da cultura de seu povo. É uma das poucas vezes em que a autora irá se utilizar de um diálogo longo entre os personagens. Damiana, ao redor da fogueira, responde às perguntas que lhe são impostas. E, nesse momento, justifica a necessidade do batismo e da ordem: "Mas é melhor fazer porque ser filho de Deus é coisa importante para eles. E se é importante para eles, é melhor fazer. Não tem coisas importantes para nós que a gente gosta de ver as visitas fazendo? É a mesma coisa. É o costume deles. É o respeito que devemos ter" (SILVEIRA, 2006, p. 159). Ao chegar ao aldeamento, acompanhada de tantos índios, o padre de Mossâmedes se impressiona. Dialogando com a historiografia oitocentista, a obra ficcional reitera a imagem dos brancos: "Um verdadeiro milagre era o que o padre achava que acontecera. Uma verdadeira santa, Dona Damiana, uma grande católica" (SILVEIRA, 2006, p. 160).

Enfim, "sua benção e sua maldição de ponte é esta: poder ver dos dois lados. Como se tivesse, se isso fosse possível, dois corações. E dois corações que sofrem" (SILVEIRA, 2006, p. 166). As demais expedições se sucederam e marcaram os anos seguintes da vida de Damiana, do aldeamento e de Vila Boa. A fome e a desolação aumentavam por todas as aldeias caiapós e, a cada ida ao sertão, as promessas de que era preciso revigorar-se no aldeamento eram repetidas. Por outro lado, os conflitos abertos, as revoltas e as retiradas são parte do cotidiano dos grupos que entram e saem de Mossâmedes. Os embates entre índios e brancos se intensificam e muitos índios ficam desanimados com as promessas não cumpridas, o trabalho pesado e a falta de perspectivas. A presença de soldados para manter a guarda torna-se uma constante. Várias vezes Damiana irá conversar com os diferentes governadores que administram Goiás Velho. São dela as palavras de diplomacia e os pedidos para repensar

---

espantada com a dúvida dos brancos que se apresenta ao leitor. A notícia da morte de Dom Castilho, ao chegar à Vila Boa, lhe traz lembranças: "O caso de Dom Castilho Delgado se complicara porque ele quis levar para a sua terra a mulher pela qual se apaixonara. Mas sem se sentir capaz de enfrentar abertamente a fidalguia portuguesa. Que não pedissem a Damiana para entender esse drama. Por mais que tentasse imaginar Don'Ana e seus filhos sendo olhados com os olhos que tanto temia na cidade dos brancos – os olhos do ódio, do medo e do desprezo, ou os olhos que não a viam – não conseguia compreender a razão daquela morte" (SILVEIRA, 2006, p. 200).

castigos infringidos aos índios. Questões que poderiam originar grandes conflitos aparentemente atenuados, disfarçadamente resolvidos.

É na visita de Saint-Hilaire, quando as palavras da índia caiapó são escritas pelo viajante, que está a força da representação de Damiana histórica. Os índios a obedeciam. Eles seguiam Damiana e acreditavam em seu discurso. "Só um grande líder poderia falar assim" (SILVEIRA, 2006, p. 180).

A terceira expedição ao sertão acontece em um momento em que a crise é latente. Os problemas se davam nas relações entre a soldadesca e os índios, entre comandantes e comandados. A morte por envenenamento da mãe do comandante, Dona Onciliana, atiça ainda mais os ânimos. Nada comprovado, ninguém é culpado. Interpelada pelo governador, Damiana diz que conhece a fruta e que se chama cagaita. Por que aconteceu apenas com aquela mulher que, coincidentemente, era fria e cruel com os índios, principalmente com as índias? "Deve ser porque Deus quis assim [...]", disse Damiana (SILVEIRA, 2006, p. 208). Como os problemas extrapolavam a morte de Dona Onciliana, Damiana volta ao sertão. "E para que tudo fique ainda mais oficial e importante, o governador lhe outorga a patente de capitã-mor e autorização para chefiar uma expedição sertanista de contato e pacificação" (SILVEIRA, 2006, p. 209). A terceira expedição, como uma fotografia desbotada no porta-retratos, é uma desolação. Fora os momentos de encontro com os antepassados, nos lugares sagrados, os demais caminhos do percurso apresentam imagens desalentadoras. O regresso e a chegada a Mossâmedes com mais parentes tem o mesmo rito de sempre. Festa, fogos e abraços das autoridades. "Mas Damiana não consegue se alegrar. Nem se anima. Ao ver a repetição de todos os agrados iniciais – a cada nova vez, no entanto, em um tom menor -, ela se pergunta: até quando?" (SILVEIRA, 2006, p. 211). O apoio oficial garantia a liderança dupla de Damiana – a voz entre o caiapó e a confiança das autoridades brancas. A ponte ainda se sustenta.

Com a chegada do novo padre, como de costume, Damiana sentava no último banco da Igreja, junto com as mulheres brancas, para assistir à missa de boas-vindas. Depois, dirige-se ao palácio do governo para mais uma queixa. Colonos tentavam invadir o aldeamento acusando os índios de atacar suas

propriedades e matar algumas reses. O novo governador menciona que os ataques vêm do norte, de aldeias caiapós. Para lá deveriam ir Dom Hipólito, fazendeiro da região, e os demais. Mossâmedes está a salvo, Damiana pode voltar. Na praça, quando Damiana ainda se dirigia ao palácio, homens discutiam a seu respeito:

> - Olha lá, a índia que eles chamam de dona. Que nem se fosse branca ou de respeito. Como se bugre pudesse ser de respeito.
> Outro, que é comerciante, conta que teve de levar um carregamento de sal para São José de Mossâmedes e ela estava lá, dando ordens, achando que era a dona do aldeamento.
> - Ela manda em tudo por lá, manda mais que os cabos e o comandante, e o governador deixa, acha bonito – continua. – Mas é que nem eu digo: melhor acabar com tudo, 'desinfestar' de vez essa indiaiada. Enquanto isso não acontecer, não tem jeito dessa região prestar.
> - Deixa pra lá, Belisário – intervém outro morador, funcionário da Ouvidoria. – Dizem que essa é filha de Deus e piedosa. É ela quem manda os índios todos irem se batizar. Que manda encher a igreja quando o padre vai lá (SILVEIRA, 2006, p. 217).

Era hora da quarta e última expedição. As brigas dos colonos e soldados com os índios haviam aumentado. O clima estava insustentável. A troca de governadores era frequente. Dom Caetano da Gama e Dom Lino de Moraes não garantiam segurança, não tinham palavra e exigiam a permanência dos índios no aldeamento[5]. Era seguro para os índios, dizia Dom Lino. As ordens do governador não agradam Damiana. A ida da índia ao sertão é um ponto final às expedições e às ilusões de uma vida melhor para os seus. Ataques, morte, devastação e urubus. O fim do romance sugere uma heroína que retorna à tradição. Que quer viver com os seus. O caixão que chega à Vila Boa é apenas

[5] Entre 1808 e 1830, Damiana esteve várias vezes na região dos rios Araguaia e Camapuã, retornando das expedições com dezenas de caiapós. Tal atitude garantiu à índia admiração e respeito das autoridades de Goiás. Em certa ocasião, após cometerem "roubos, depravações e assassinatos" no final de 1829, os caiapós fugidos da repressão apareceram na região do rio Claro, aterrorizando os moradores. O presidente de Goiás, Lino de Moraes, chamou Damiana para lhe ajudar a contornar a situação. Segundo Joaquim Norberto (1861), "Era o digno marechal Miguel Lino de Moraes, presidente da provincia, que a chamava, implorando o soccorro da mulher missionaria; e pela quarta vez deixou ella a sua habitação e aceitou a tarefa ardua mas honrosa que se lhe commettia em nome da civilisação" (SOUSA E SILVA, 1861, p. 531-534). Damiana parte, em 1830, junto como marido Manuel Pereira da Cruz e os índios José e Luíza. Ao retornar, traz consigo 32 índios. Mais uma vez é recebida com danças e alegria pelos aldeados. Depois dessa expedição, Damiana fica doente.

alegoria para que índios e brancos continuem acreditando nos propósitos e na figura de Damiana. Na história oficial, Damiana retorna em 12 de janeiro de 1831 e morre em Vila Boa. Segundo relatos históricos de 1899 – *Mulheres illustres do Brazil* - e de 1974 – *A mulher, a história e Goiás* -, respectivamente, a heroína se sacrifica pela missão:

> Em pleno embrutecimento das forças, Ella exhausta, quasi a morrer, tendo a Deus como testemunha dos seus actos, lentamente seguio o caminho da capital.
> O que havia de mais distincto, inclusive o Presidente, foi recebel-a como musica e foguetes.
> Apoiada a dous indios, entrou transfigurada em martyr (SABINO, 1996, p. 117).

Ainda:

> Soberana que unira seu destino ao do homem branco, mas que, ante a iminência do perigo de sua gente, se punha nua, pintava o corpo e se embrenhava pela floresta com os seus e pelos seus.
> Damiana da Cunha Meneses, heróica filha das florestas, expirou lutando pela civilização e liberdade dos seus irmãos selvagens, que ela tanto soube compreender e amar (BRITTO, 1974, p. 62).

Fica evidente o trabalho criador que articula a personagem histórica àquela ficcional pretendida. "O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir" (CANDIDO, 2009, p. 74).

Contar histórias: mulheres que falam

Passagem bastante conhecida e referenciada, o capítulo "O Narrador", escrito em 1936, por Walter Benjamin, menciona que a experiência de narrar está em vias de extinção. Essa capacidade específica a que o autor se refere é a dos contadores de histórias que viviam nas comunidades mais recônditas. As proposições feitas por Benjamin, nesse texto, dialogam com as mudanças de perspectiva e de paradigma que passava a humanidade no período Entre Guerras

(Primeira e Segunda Guerras Mundiais). As frustrações, as desesperanças, os medos que se instauravam na Europa após os conflitos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a ascensão dos Regimes Totalitários (nas décadas de 1920 e 1930) restringiram a capacidade e o desejo de passar experiências. O autor discorre sobre a importância da narrativa e do quanto ela é carregada de sabedoria, de informação e de experiência. As reflexões propostas por Benjamin partem do trabalho do escritor Nikolai Leskov e de sua produção literária. O estudioso russo define o narrador em dois tipos: aquele que vem de longe (figura do marinheiro comerciante) e aquele que vive sem sair do país e conhece a tradição (figura do camponês sedentário). A extensão real do reino narrativo, para Benjamin, acontece se for levada em conta a interpenetração desses dois tipos.

Para o filósofo russo, os tempos modernos extinguiram com a capacidade de contar histórias. Habilidade que, para o autor, era inalienável. Ao ser retirada essa capacidade, morre também a possibilidade de trocar experiências. Ao tomar Leskov como referencial para seu estudo, Benjamin sugere que ele tem características similares às dos narradores arcaicos (BENJAMIN, 1994, p. 197-198).

São características que circundam o narrador de Benjamin: aquele que é sábio e sabe dar conselhos, aquele que assimila a subsistência mais íntima e alimenta pacientemente uma história e aquele que pela memória incorpora às narrativas partes de si mesmo. Esses aspectos dos contadores de histórias ressoam nos ancestrais de negras e de índias do Brasil colonial e do oitocentos.

Em *Guerra no coração do cerrado*, Damiana é a herdeira da tradição. O velho Romexi, seu avô, lhe apresenta a natureza e todas as riquezas que estão no entorno. A liderança de Damiana brota da missão que recebeu e do conhecimento que lhe foi passado. "Cabe a ele lhe mostrar pessoalmente o lugar sagrado do seu povo. Cabe ao mais velho e mais sábio lhe ensinar a importância da contemplação e meditação sobre a ordem sagrada do mundo" (SILVEIRA, 2006, p. 89). O narrador onisciente, em terceira pessoa, relata suas impressões sobre o lugar, sobre os personagens, as lendas e os mitos locais. Na parte II do romance, "O tapir que rói", no primeiro capítulo, a narrativa está centrada na

lenda sobre a construção do universo e no equilíbrio de forças que sustenta o mundo, a origem dos homens, da natureza, do sol e da lua. O conhecimento e a sabedoria do velho que deve passar para outras gerações o que sabe para que permaneça vivo são reafirmados na conversa de Romexi e Damiana. Ela será responsável por seu povo, por aprender e por ouvir, e preservar e passar tudo o que sabe.

> Em seu povo, a mulher com qualificações especiais pode desempenhar papéis de alto significado. Ela ainda não sabe exatamente para o que está sendo preparada, mas recebe a educação de alguém que deverá servir à comunidade e ter voz em seu destino. Para isso, depois contará sua experiência, maturidade e sabedoria. Sua personalidade. E, sobretudo, o domínio do saber indígena – quem domina o saber do povo panará é digno do conceito mais elevado da coletividade. (SILVEIRA, 2006, p. 87).

Nos dois fragmentos abaixo pode ser observada, em momentos diferentes, a força da palavra de Damiana. Uma exímia contadora de histórias, dona de uma retórica própria, de carisma e poder de convencimento sem iguais. Damiana aprendeu com o avô o ardil de elaborar as narrativas e a capacidade de usá-las como ferramenta para o bem do próprio povo.

> Nesse primeiro dia, ela nada fala. Nem nos dias seguintes. Mas aos poucos, começa a dizer por que veio.
> Fala à noite, para a aldeia toda, *como é o costume*.
> Fala dos perigos que os panará correm. Das mortes. Do poderio branco. Fala de Angraíocha, o maior dos guerreiros, e sua tática de guerra: nãos e deve fazer uma guerra quando se sabe que a vitória não será possível. É preciso adquirir forças. É preciso preparar. É preciso conhecer o inimigo.
> E é preciso se unir.
> Os panará são um povo guerreiro. Os melhores. Sempre foram. E sempre foram porque sempre souberam se preparar. Nunca atacaram por atacar, para perder, para se deixar matar. Não. Um guerreiro panará não se deixa matar facilmente.
> Foi isso que os antepassados ensinaram.
> Fala de Romexi e do seu ideal de uma terra boa, uma terra de alegria e abundância. Fala de uma terra de fartura, de muito peixe e caça, de alegria e fogos no céu (SILVEIRA, 2006, p. 156, grifo nosso).

Essa força de convencimento que emerge das palavras de Damiana é a força daquele que sabe falar. Daquele que sabe sobre as raízes do seu povo. É essa voz que Saint-Hilaire diz existir quando registra a única frase que se tem referência sobre a Damiana histórica e que foi incorporada na ficção: "O respeito que eles me têm é grande demais para que não façam o que eu mandar" (SILVEIRA, 2006, p. 180). A fala da líder Damiana chega aos governantes de Goiás. Os sucessivos homens que assumem o poder local utilizam a força de Damiana para manter a ordem sobre os indígenas. As três expedições proveitosas eram a prova disso. Segue a voz narrativa que apresenta as impressões de Damiana sobre os governadores da localidade, ainda durante a segunda expedição:

> Damiana respeitava Dom Castilho, com quem tivera um longo convívio, o mais longo que tivera com um governador. Muito mais do que com seu padrinho e com Dom Tristão. Dom Castilho tinha sido a autoridade máxima da província por 19 anos. Sempre a tratara com respeito. E ela acreditava nele como homem de uma boca só que se esforçava, à sua maneira, para tratar seu povo com justiça e controlar os colonos. Foi por acreditar nele que ela aceitou fazer sua segunda grande viagem ao sertão dos panará (SILVEIRA, 2006, p. 196).

É a mesma voz que dialogou com índios e brancos que desaparece quando Damiana sente-se impotente diante da miséria e da tristeza panará. A força da palavra já não estava mais com ela. Estar muda é estar incapaz de liderar e de alterar a condição. Por isso é o silêncio da líder caiapó que o narrador vai descrever, no momento em que Krekô também deseja partir de Mossâmedes:

> Teseya e Manoel respeitam o pedido do velho Krekô e não contaram nada a Damiana. Achavam que, se ficasse sabendo, ela ia querer não impedir – que isso ninguém podia – mas tentar convencer o velho cacique a ficar. Ia mais uma vez se sentar ao pé da fogueira à noite e falar dos antepassados, dos tempos antigos, da necessidade de ficarem para enfrentarem juntos o tempo das desgraças.
>
> Mal sabiam eles que Damiana, dessa vez, talvez não tivesse nada a dizer (SILVEIRA, 2006, p. 236).

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), na visão de Benjamin, de tão terrível e desumanizadora, pulverizou a memória e colocou por terra o relato

da experiência. A mesma visão apocalíptica de que o futuro era temerário e de que o projeto de narrar parecia anacrônico, talvez tenha sido a experiência de Damiana. O que contar? Para que falar dos feitos e das heranças dos panará? Como isso irá ecoar? A desestabilidade e a descrença calam a voz da mulher índia, da contadora de histórias.

Em seu artigo, Zilá Bernd menciona o trabalho de Jeanne-Marie Gagnebin a respeito das cicatrizes causadas pelos dramas sofridos, apontando o diálogo que essa estabelece com as proposições de Benjamin:

> Em instigante artigo, intitulado 'O rastro e a cicatriz: metáforas da memória', Jeanne-Marie Gagnebin (2009) assinala que o trauma gera a ferida que posteriormente se transforma em cicatriz. A escrita sobre essas cicatrizes é uma escrita que se pretende reveladora dos indícios por trás das cicatrizes deixadas pelos traumas sofridos pela população escrava. Assim, a escrita também se transforma em rastro que, segundo a autora, é fruto do acaso, denunciando a presença ausente [...]. Narrar o vivido em tempos de escravidão consiste em ato de subversão, já que as elites empenhavam-se em aniquilar os rastros, queimando documentos e assassinando testemunhas oculares. Citando Walter Benjamin, Gagnebin conclui que, 'ao juntar os rastros-restos que sobram da vida e da história oficiais, poetas, artistas e mesmo historiadores não efetuam somente um ritual de protesto. Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível, do narrador autêntico e, mesmo hoje, ainda possível: a tarefa, o trabalho de apokatastasis, essa reunião paciente e completa de todas as almas do Paraíso, mesmo das mais humildes e rejeitadas, segundo a doutrina teológica' (BERND, 2012, p. 40).

Vale a pena pensar que *Guerra no coração do cerrado* cumpre o papel do velho narrador da aldeia que reúne pacientemente o que teria ficado esquecido. E vale também a pena repetir a frase que encerra o capítulo, "O narrador", de Benjamin: "o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo" (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Considerações finais

Os estudos que vêm apresentando novas perspectivas da escrita literária, da produção das "margens", atentam para um novo espaço ocupado pela literatura escrita por mulheres. Se, no século XIX e parte do XX, escrever para a mulher requeria transgressão e quase transcendência do próprio sexo (na medida em que se afastava de sua condição social fundamental: esposa e mãe), essa tendência comportamental (quer do mercado editorial, quer do público leitor, quer mesmo da crítica) tendeu a definhar. O percentual de obras de criação realizadas por mulheres tem aumentado. Uma de suas vertentes é o romance histórico. Esse subgênero acena para o amadurecimento da literatura escrita por mulheres e para o lugar que tais escritoras têm ocupado na produção romanesca.

Maria José Silveira reforça a lista das escritoras brasileiras contemporâneas que forjam uma nova forma de escrever e descrever a mulher e seus desejos, que se manifesta, por algum tempo, na literatura intimista ou erótica das décadas de 1980 e 1990. Não há, no nível da linguagem, uma diferenciação plausível entre a escrita do homem e da mulher, embora, no nível do discurso, encontrem-se características como a fragmentação, a oralidade, a insistência do emissor, a explicação do universo ao invés de interpretá-lo, a predileção pelo detalhe (COELHO, 1993. p. 15). Esses componentes evidenciam as peculiaridades detectadas na criação literária feminina, apesar de não serem restritivas e, da mesma forma, não serem um consenso entre os críticos literários.

Na obra analisada a condição feminina deixa de ser mera fonte temática ou mesmo um apêndice determinado pelo comportamento masculino e passa a organizar e estruturar a narrativa. Em um espaço e em uma época em que o mundo parece ter sido constituído para opor-se à figura da mulher, a personagem desse romance não se limita à posição de espectadora, ela procura caminhos para sobreviver e para impor sua existência. Damiana desobedece ao destino de sua missão religiosa, submissa à tradição patriarcal-católica e à conversão indígena e embrenha-se na mata, quebrando o modelo heroico da Damiana empírica. Não há, nesse caso, o anteparo viril e, nem por oposição

ou complemento ao protagonismo masculino, a figura feminina que o acompanha. As conquistas da protagonista Damiana são conquistas de um espaço ocupado por uma narrativa de aporte feminino. Embora não seja finalidade da literatura fazer um revisionismo do passado, recompor o lugar da mulher na sociedade ou testar a qualidade de uma escrita feminina, é impossível não perceber esses ingredientes na obra em questão.

Os deslocamentos geográficos e as iniciações religiosas reforçam o amadurecimento da personagem e servem como metáforas do desenvolvimento físico e espiritual. Damiana saiu, por imposição, de seu lugar de origem e foi exposta a uma nova condição de vida: ao aprendizado da civilização e à crença branca. Sobrevivência, maturação e equilíbrio chegam com a vida adulta e são resultantes de um segundo deslocamento, desta vez por opção: do interior de Goiás em direção aos agrupamentos caiapós e dos aldeamentos em direção a Vila Boa em jornadas de mão dupla. As suas formas de saber e seu poder espiritual irão contribuir para a autonomia, para estabelecer redes de relações e para ressignificar sua existência.

Guerra no coração do cerrado tem também um final surpreendente. Quebrando não somente a narrativa da história oficial em que a morte da personagem está vinculada à catequização dos indígenas no sertão de Goiás, Damiana desfaz-se da roupagem cristã a que aderira ainda criança na cerimônia de batismo. “A historiografia oficial registra a morte de Damiana acontecendo em março de 1831, por ter voltado doente de sua última e infrutífera expedição. Informa que foi sepultada na igreja local como heroína brasileira” (SILVEIRA, 2006, p. 256). Na narrativa ficcional, o retorno ao sertão, na quarta expedição, é para nunca mais voltar. Damiana compreende que nada pode mudar e que seu povo é infeliz nos aldeamentos dos brancos. Assim como na chegada dos primeiros índios caiapós a Vila Boa, quando Damiana ainda era criança, o caixão com um falso corpo da índia caiapó entra na localidade e “uma poeira vermelha na boca da grande praça começa a surgir num redemoinho. Poeira levantando poeira que vem virando em seu próprio eixo, puxando e erguendo o que está no chão e em volta” (SILVEIRA, 2006, p. 254). A poeira vermelha é a materialização da cultura indígena novamente pousando na pequena vila

goiana. Como há quase cinquenta anos, a cidade para com a intenção de ver o espetáculo. Há salvas de canhão e os sinos a tocar, refazendo o grande ritual. Damiana representa a sua gente, entrando de forma triunfal:

> Vêm solenes, passos duros e medidos, e rápidos – que índio não anda devagar –, fazendo levantar, como para fazer parte da coreografia, o pozinho fino da terra seca e vermelha, poeira que se adensa e sobe como nuvem especialmente convocada para emoldurar o grupo por trás. No conjunto, é uma nuvem de carne e osso avermelhando a cidade e fazendo ressoar o barulho surdo da batida ritmada de quinhentos pés cayapós (SILVEIRA, 2006, p. 24).

Damiana rompe, inúmeras vezes, com as tradições que lhe são impostas: seja pela civilização branca, seja pela vida indígena. Em relação à primeira, o rompimento se concretiza quando retorna à aldeia e, junto com Romexi, aprende os segredos da cura, da pajelança, da palavra e da herança panará. Damiana desfaz-se do projeto catequético-cristão que foi construído em seu entorno. Até que, finalmente, em última instância, levar seus companheiros panará para Mossâmedes não soa mais como tarefa sua. Em contrapartida, as tradições indígenas também, em alguma medida, são abandonadas e (ou) modificadas. No que se refere a elas, Damiana, uma mulher, toma para si a liderança espiritual de um povo, casa-se com um homem branco, domina uma língua desconhecida e mistura e compreende os ritos dos brancos. Ela é a síntese de dois mundos e responde pelas opções que faz. Em alguns momentos é o fiel da balança, em outras define as situações.

A nova personagem feminina rompe com o maniqueísmo inerente à mulher dos séculos XIX e, em parte, também do XX (anjo/demônio; esposa/prostituta), aponta para as ambiguidades que não são apenas dela, mas inerentes ao ser humano e identifica-se com a transgressão do padrão, do patriarcal, do destino. A nova heroína seduz o pedestre branco, inicia-se em religiões populares e reforça sua identidade na ancestralidade. A nova heroína extrapola o espaço da casa, o confinamento do "gineceu", e irrompe fronteiras, dirigindo-se do aldeamento à vila, do centro urbano ao vilarejo.

Por isso, por surpreenderem em suas temáticas e deslocarem a mulher da periferia narrativa para o centro, assim como por garantirem autonomia à

personagem descolando-a para longe de uma dependência da construção masculina, por forjarem sua sexualidade livre, sua personalidade erotizada e sua palavra como definidora, os romances escritos por mulheres têm apresentado uma nova moldura para a construção e caracterização dessas personagens. O que se percebe é uma desorganização do centro e de como ele é representado, conforme proposta por Hutcheon (1991), e uma emergência da margem. Os romances históricos escritos por mulheres incorporam, no centro da narrativa, personagens da periferia da história, mulheres de diferentes grupos sociais, etnias, origens, etc. No que diz respeito às versões oficiais da História, quase sempre legitimadas como "verdadeiras", essas escritoras inovam ao propor enredos/histórias para/dessas mulheres que sugerem outra versão para a vida pública ou privada de personagens já heroicizadas ou para aquelas que permaneceram na periferia.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. L. *A representação da mulher no romance contemporâneo de autoria feminina paranaense*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2012.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ___. *Obras escolhidas 1*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Z. Em busca dos rastros perdidos da memória ancestral: um estudo de *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. *Estudos de literatura brasileira* contemporânea, n. 40, jul./dez. 2012, p. 29-42.

BRITTO, C. C. S. de. *A mulher, a história e Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura; Editora Cultura Goiana, 1974.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. *et. al. A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTELLO BRANCO, L. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

FARO, M. C. S. *Mulheres que curam*: um estudo sobre mulher, natureza e pajelança em Soure (Ilha do Marajó/PA). Trabalho de Conclusão de Curso. Ciências da Religião. Universidade Estadual do Pará, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Letras, armas e virtudes*. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/letras-armas-e-virtudes/>. Acesso em: 22 nov. 2013.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACEDO, J. M. *Mulheres célebres*. Rio de Janeiro: Ed. Garneir, 1878.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de. (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MUZART, Z. *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

PAIVA, M. de O. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Ática, 1981.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PRIORE, M. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

RIBEIRO, L. F. Mulheres em Machado de Assis: um desejo masculino... In: MURARO, R. M.; PUPPIN, A. B. (Orgs.). *Mulher, gênero e sociedade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2001.

SABINO, I. *Mulheres illustres do Brazil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

SAINT-HILAIRE, A. de. *Viagem à província de Goiás*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

SILVA, C. V. Magia e feitiçaria na colônia: a originalidade das práticas sincréticas. *Revista Historiador*, n. 4, ano 4, dez. 2011. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador> Acesso em: 12 ago. 2014.

SILVEIRA, M. J. *Guerra no coração do cerrado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SOUSA E SILVA, J. N. de. Biographia: Damiana da Cunha. *Revista do Instituto Historico Geographico e Etnographico do Brasil*. 24 (1861), p. 525-538. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=19>. Acesso em: 15 jan. 2014.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

VAINFAS, R. Moralidades Brasílicas: deleites sexuais e linguagem erótica na sociedade escravista. In: SOUZA, L. de M. e (Org.). *História da vida privada no Brasil:* cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Cap. V. p. 221-274.

XAVIER, E. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira*: as marca da trajetória, 1999. Disponível em: <http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225>. Acesso em: 20 out. 2009.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Ed. UEM, 2004.

PEQUENAS MEMÓRIAS: A (RE)CONSTRUÇÃO DE UM PASSADO INDIVIDUAL

Eduarda Regina Drabczynski da Matta

...apenas o tempo de um relancear de olhos,
reencontrei-me com todos os anos passados.
(José Saramago)

Memória. Universo de lembranças, obscuro por vezes. Quando evocado, ativa um mecanismo quase assombroso de trazer à tona milhares de recortes de um passado, seja recente, seja remoto.

> Não se sabe tudo, nunca se saberá tudo, mas há horas em que somos capazes de acreditar que sim, talvez porque nesse momento nada mais nos podia caber na alma, na consciência, na mente, naquilo que se queira chamar ao que nos vai fazendo mais ou menos humanos. Olho de cima da ribanceira a corrente que mal se move, a água quase estagnada, e absurdamente imagino que tudo voltaria a ser o que foi se nela pudesse voltar a mergulhar a minha nudez da infância, se pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho, e impelir, sobre a lisa pele da água, o barco rústico que conduziu até às fronteiras do sonho um certo ser que fui e que deixei encalhado algures no tempo (SARAMAGO, 2006, p. 15).

O processo de rememoração propicia ao homem não apenas o acesso a imagens isoladamente recordadas e a ordenação de lembranças, mas, principalmente, a releitura de tais passagens. A memória, portanto, "como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas ou que ele representa como passadas" (LE GOFF, 1990, p. 366).

Assim sendo, pisando em um solo frágil no que diz respeito à compreensão de como funciona a capacidade desse registro praticamente infinito de acontecimentos, limitamo-nos, neste estudo, a analisar a maneira como o escritor José Saramago edita, por assim dizer, sua memória para a confecção de sua autobiografia, intitulada *As pequenas memórias* (2006), em que revive alguns episódios de infância e juventude, selecionando os fatos que julga serem de maior importância para a formação de seu "eu" maduro e experiente. Essa última afirmação não é declarada em texto, mas podemos chegar a essa pressuposição levando em conta a informação de que o nosso passado é o que nos constitui como sujeitos do presente. Dessa forma, a "memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia" (LE GOFF, 1990, p. 410, grifo do autor). Tudo, portanto, que fica guardado em nossa memória influencia, de certa forma, na formação de nossas identidades, sejam essas lembranças provindas de acontecimentos que nós mesmos presenciamos ou que foram registrados por outras pessoas.

Sobre a questão de a quem pertence determinada lembrança, Saramago discorre brevemente em sua autobiografia:

> Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não falariam, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas (SARAMAGO, 2006, p. 58).

Dessa forma, "nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos" (HALBWACHS, 2006, p. 30). Essa constatação pode ser aproximada ao princípio da alteridade. Encontramos no outro o reflexo de nós mesmos, e só conseguimos comprovar nossa existência por meio de uma interação. A existência é significada quando em contato com a experiência, e isso funciona, de acordo com Bakhtin, por meio do discurso.

"Nossa fala, isto é, nossos enunciados [...] estão repletos de palavras dos outros, introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos" (BAKHTIN, 1997, p. 314). Assim também funcionam nossas lembranças, quando, por exemplo, vivenciamos as mesmas histórias que a nossa família. É certo que as impressões individuais dessas histórias podem divergir, mas seu registro foi coletivo, sendo compartilhado e, dessa forma, internalizando-se na nossa memória individual.

> [...] ao mesmo tempo, um outro e o mesmo ser, uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem. Por isso, entre o modelo autobiográfico e sua reprodução textual existe uma identidade fantástica (eu é um outro), compensada por uma alteridade tranquilizadora (o outro é semelhante ao eu) (ROCHA, 1977, p. 73).

Considerando o fato de que a "memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação" (RICOEUR, 2007, p. 25), iniciamos a análise proposta já com certo estranhamento provindo da questão de algumas das lembranças que guardamos como fidedignas não serem totalmente confiáveis. Valemo-nos, pois, da possibilidade de essas serem apenas produto da imaginação para alçarem sentido no preenchimento das lacunas geradas pelo tempo percorrido entre o fato vivido e sua rememoração.

Sorabji (*apud* LIMA, 2009, p. 131), afirma que "as imagens da memória não são idênticas às imagens dos sentidos, mas são produzidas por elas por uma espécie de processo de impressão". É por meio de tal processo que Saramago, por muitas vezes, coloca em xeque a veracidade das suas lembranças, como no seguinte trecho: "e o meu fato novo, se não é falsa memória minha, apertava-me debaixo dos braços". (SARAMAGO, 2006, p. 98). No entanto, o que implica, aqui, não é se de fato a memória é verdadeira ou não, mas o que essa lembrança, mesmo que falsa, significou nesse passado para o entendimento do seu autor no presente da rememoração.

> A criança que eu fui não *viu* a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. A criança, durante o tempo que o foi, *estava* simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, [...] (SARAMAGO, 2006, p. 18, grifos do autor).

Refletindo sobre o trecho, podemos associá-lo ao processo de maturidade. Quando criança, por mais que Saramago gostasse da paisagem que tinha à sua frente, não conseguia compreendê-la, senti-la; ou seja, não era possível identificar-se com ela, nem apreender o significado que ela poderia conferir à sua vida. Mais velho, Saramago, ao lembrar-se dos momentos em que "estava" no local descrito, pode "ver" a importância que essa paisagem teve, tanto no momento de reflexão, quando o autor já estava mais velho, como no momento da vivência, quando ainda criança.

Para Mauriac, "o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção [...]. Cada escritor possui as suas fixações da memória, que preponderam nos elementos transpostos da vida" (*apud* CANDIDO, 2011, p. 66-67). Essa afirmação é adequada tanto para escritores que falam de si mesmos, de suas vidas e seus passados, como protagonistas de suas histórias, como também para os escritores nas suas mais diversas construções ficcionais. Temos, na ficção, inúmeros romances que retratam um narrador rememorando fatos que viveu em um passado distante, e que só no momento da enunciação consegue compreendê-los e repensá-los. Em *Dom Casmurro* (1999) de Machado de Assis, por exemplo, temos o personagem Dom Casmurro, já velho, relembrando acontecimentos vividos por Bentinho e Bento, seus eus do passado. Mesmo que Dom Casmurro se mantenha convicto de suas ações, percebemos, em seu discurso de memórias, traços duvidosos e inseguros sobre as ações descritas. Alberto, de *Aparição* (1971), romance de Vergilio Ferreira, passa por uma situação semelhante, relembrando a época em que lecionou em Évora com convicções existencialistas. Alguns dos fatos narrados pelo protagonista só fizeram sentido quando no momento da enunciação. Para finalizar esta explanação, referenciamos Riobaldo, de *Grande Sertão: veredas* (2001), de Guimarães Rosa que, em uma conversa com um interlocutor desconhecido e que não se manifesta diretamente na narrativa, por assim dizer, pois o único discurso presente no romance é o de Riobaldo, reconta uma aventura que viveu no passado e que, só no futuro, ou seja, no presente da enunciação, é que reflete sobre alguns dos acontecimentos e mistérios existentes na sua história. Pensando nesses três exemplos, citamos

Luiz Costa Lima quando diz que "tempo e percepção sensível são os traços indispensáveis para a elucidação da lembrança em geral" (LIMA, 2009, p. 130).

Temos ciência de que *As pequenas memórias* se trata de uma autobiografia, e não de um romance, como os que foram citados anteriormente. No entanto, quando se fala em Saramago, é importante atentar para o fato de que a maioria de seus romances tem o narrador em terceira pessoa. Outro ponto interessante, que caminha nesta mesma direção, é a sua posição sobre a existência dos narradores. Em entrevista, Saramago afirma que eles não existem, conferindo à sua própria pessoa a responsabilidade sobre o que essas figuras narrativas escrevem:

> Se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadoras, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundariedade na compreensão complexiva da obra. [...] Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Omniscientemente. Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é sua? (SARAMAGO, 1998, p. 26-27).

A afirmação de Saramago a respeito da não existência do narrador é somente uma opinião sua, e sabemos, pois, que autor e narrador são figuras distintas, ocupando papéis também distintos. No entanto, se Saramago se proclama o narrador de seus romances, o faz na intenção de assumir tudo o que está dito pelo narrador, sem a pretensão de expor suas ideias por meio de estratégias narrativas que tiram da sua figura empírica a autoridade dos discursos. O fato de Saramago negar a existência do narrador tem a única função de ele se mostrar em seus romances, assumindo suas ideias, sem "máscaras narrativas".

Desprovido das "máscaras" na narração de seus romances, que quase sempre se dão em terceira pessoa, caminhamos em direção da narração em primeira pessoa que Saramago faz em *As pequenas memórias*. Maria Lucia dal Farra (1978), seguindo os estudos iniciados pelo francês Jean Pouillon sobre pontos de vista, os quais ainda constituem relevância acadêmica e

são válidos para nossa pesquisa, afirma que os narradores se assemelham a estratégias de pontos de vista utilizados em câmeras filmadoras no processo fílmico. Existem, portanto, pontos de vista *avec*, que estão junto/dentro, câmeras que acompanham os personagens junto deles, ou seja, narradores em primeira pessoa, e pontos de vista *par derrière*, representando o distante/fora, câmeras externas, que realizam uma filmagem aérea, de cima, de longe, configurando narradores em terceira pessoa. Ao analisar fatos externos, que não dizem respeito à sua vida, diretamente, Saramago utiliza a terceira pessoa da narrativa. Quando a história diz respeito à sua própria vida, com fatos que o autor viveu empiricamente, no caso desta autobiografia que analisamos, o narrador aparece em primeira pessoa. Essa conclusão, por assim dizer, é óbvia, pois uma das características da autobiografia é que esta seja a história de seu próprio autor, o que lhe confere a escrita em primeira pessoa. Em outras palavras, a autobiografia consiste em uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14). No entanto, o que em verdade nos importa, aqui, considerando o que foi exposto, está na questão da abertura que Saramago confere a ele próprio para a confecção de sua autobiografia.

Levando em consideração as informações sobre: a) o posicionamento de Saramago em relação à não existência do narrador; b) o fato de a maioria dos romances saramaguianos serem narrados em terceira pessoa; c) os estudos de pontos de vista aproveitados para a classificação das figuras narrativas; podemos supor que a abertura do ângulo de visão que Saramago teve ao escrever os seus romances foi muito maior do que aquele utilizado para escrever sua autobiografia. Ou seja, quando se volta para si mesmo, assume o ponto de vista *avec*, que o coloca dentro das histórias, e, mesmo distante no tempo, o acesso a esse passado que o tem como protagonista é nebuloso e complexo de ser analisado. Por outro lado, com um ponto de vista *par derrière*, distante dos fatos, conseguia ter uma visão mais nítida e com maior abrangência, contando histórias que não eram suas.

Chegamos ao ponto chave para dar continuidade ao estudo sobre a memória na autobiografia de Saramago. Afirmação de caráter existencialista, mas

que se fundamenta em nossa análise, é a de que contar histórias que não são nossas é, por vezes, muito mais interessante e confortável do que contar feitos do nosso próprio passado. Nos episódios presentes em *As pequenas memórias*, as histórias de Saramago são retratos de sua infância e juventude, como bem se sabe, mas não há, nessas passagens, feitos grandiosos e aventuras dignas de análise e aprofundamento. O que encontramos são apenas registros de algumas histórias que o autor viveu, destacadas unicamente pela relação que estabelecem com o futuro, presente da enunciação, deste autor. É, portanto, no momento da escrita e, consequentemente, da evocação dessas memórias, que Saramago reflete sobre seu passado. Um exemplo disso se dá na seguinte passagem: "(é *agora* que o estou a pensar, não nessa altura) [...] sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziriam no *Ensaio*" (SARAMAGO, 2006, p. 104, grifo nosso).

O que concluímos a partir disso, é que as histórias vividas pelo Saramago criança e jovem em *As pequenas memórias* servem para que o Saramago adulto reflita e descubra mais de si por meio de tais releituras, como em: "Não tenho dúvidas, porém, de que algo ficou em suspenso naquela noite. Ou, pensando melhor, agora que estou a escrever sobre o que se passou, talvez não" (SARAMAGO, 2006, p. 31). A passagem do tempo, portanto, atuou fortemente no juízo de valores sobre fatos inseridos em um passado longínquo da vida do autor. As ações vividas no passado jamais serão alteradas, mas o julgamento que se tem sobre elas pode e, valendo-nos da citação, foi modificado por consequência da distância temporal que existiu.

Como dissemos, os episódios apresentados em *As pequenas memórias* tornam-se relevantes por consequência das reflexões que Saramago desenvolve. Além disso, com os acontecimentos de sua infância e juventude, podemos encontrar traços de seu futuro como autor, relatos de seus pensamentos ainda não amadurecidos sobre suas experiências como leitor e, também, de alguns registros que foram importantes para a confecção de suas obras, como no trecho: "Muitos anos depois, com palavras do adulto que já era, o adolescente iria escrever um poema sobre esse rio – humilde corrente de água hoje poluída e malcheirosa – em que se tinha banhado e por onde havia navegado"

(SARAMAGO, 2006, p. 14). Em outra passagem, Saramago expõe seu primeiro contato, antes mesmo de imaginar que o pudesse fazer, com *Memorial do convento*, quando visitou a cidade de Mafra, ainda muito jovem:

> [...] quem sabe se por um cúmplice aceno dos fados, uma piscadela de olhos que então ninguém poderia decifrar, levavam-me a conhecer o lugar onde, mais de cinquenta anos depois, se decidiria, de maneira definitiva, o meu futuro como escritor. [...] mas é bem possível que a recordação daquele angustioso instante estivesse à espreita na minha cabeça quando, aí pelo ano de 1980 ou 1981, contemplando uma vez mis a pesada mole do palácio e as torres da basílica, disse às pessoas que me acompanhavam: 'Um dia gostaria de meter isto dentro de um romance.' Não juro, digo só que é possível (SARAMAGO, 2006, p. 71-72).

Em outro momento, Saramago justifica o propósito inicial de escrever sua autobiografia: "Quando há muitos anos me veio a ideia de escrever as recordações e experiências do tempo em que era pequeno, tive logo presente que deveria falar da morte (já que tão pouca vida teve) do meu irmão Francisco" (SARAMAGO, 2006, p. 113). E, por fim, também explica a ideia do título que daria ao seu livro de memórias:

> A ambiciosa ideia inicial – do tempo em que trabalhava no *Memorial do Convento*, há quantos anos isso vai – havia sido mostrar que a santidade, essa manifestação 'teratológica' do espírito humano capaz de subverter a nossa permanente e pelos vistos indestrutível animalidade, perturba a natureza, confunde-a, desorienta-a. (SARAMAGO, 2006, p. 32).

Outro ponto interessante sobre *As pequenas memórias* se dá na coerência que se percebe entre as ações que influenciaram a construção das identidades de Saramago e os discursos que o autor proferiu, por diversas vezes, em suas obras sobre a relação entre passado e presente. O Saramago que todos conhecemos, autor, enfático, sempre acreditou que o passado histórico não deveria ser considerado morto. Que era preciso estabelecer uma relação entre o fato passado com o presente, como um elo, uma ponte entre esses dois tempos. É o passado que nos sustenta, somos dele consequência. Não podemos esquecê-lo e o desconsiderarmos nos acontecimentos do presente. Esse era o pensamento

que Saramago expunha em suas obras. Agora, falando da vida desse autor, encontramos um exemplo que faz jus a esse elo que ele tanto propunha:

> O receio, que hoje ainda, apesar de algumas harmoniosas experiências vividas nos últimos tempos, mal consigo dominar quando me vejo perante um representante desconhecido da espécie canina, vem-me, tenho a certeza, daquele pânico desabalado que senti, teria uns sete anos, quando [...] se abriu de repente a porta e por ela desembestou, como a pior das feras malaias ou africanas, o lobo-d'alsácia de uns vizinhos que, imediatamente, para honrar o nome que tinha, começou a perseguir-me, atroando os espaços com os seus latidos furiosos, enquanto o pobre de mim, desesperado, fintando-o atrás das árvores o melhor que podia, gritava que me acudissem (SARAMAGO, 2006, p. 20-21).

Um episódio vivido (ou sofrido, se vier ao caso) na infância interferiu no comportamento de Saramago pelo resto de suas vidas. Ou seja, o sentimento pela raça canina no presente é consequência de um feito passado. O passado, então, não pode ser isolado de sua relevância e interferência no presente, pois é responsável por ele. Sobre o fato de haver muitas histórias de infância nessa autobiografia, consideramos relevante apontar, neste momento, uma das teorizações de Freud, que estabelece uma relação entre infância e memória.

> Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram mas tal como aparecem nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não emergiram como as pessoas costumam dizer; elas foram formadas nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participam de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças (FREUD, 1976, p. 287).

Essa citação nos abre um leque de possibilidades para discorrer sobre o estudo da memória na autobiografia de José Saramago. Podemos começar discutindo sobre a seleção dos fatos vividos que constituiriam essa obra. Tal como dissemos, as lembranças de Saramago são de sua infância e juventude, no entanto, não designam ações importantes, pelo menos no que se diz respeito ao desenvolvimento dos enredos que compõem essa autobiografia. Julgamos, como bem dissemos, que tais fatos são carregados de uma importância

íntima para o seu autor, pois, de alguma maneira, propiciaram uma reflexão quando no momento da enunciação, que atuou diretamente na formação e no desenvolvimento das identidades de Saramago. Citando Halbwachs, "se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias" (SARAMAGO, 2006, p. 16).

Ainda sobre a seleção das lembranças, "ao passo que a memória é retentiva, conservando uma cena do passado, a evocação supõe a busca de recuperar o que passou a partir do resto que se tenha guardado" (LIMA, 2009, p. 135). Ou seja, é sempre necessário ter um ponto de partida para que seja possível realizar uma associação das ideias. E o ponto de partida de Saramago foi Azinhaga, pequena província onde nasceu:

> Foi nestes lugares que vim ao mundo, foi daqui, quando ainda não tinha dois anos, que meus pais, migrantes empurrados pela necessidade, me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver, como se nascer eu onde nasci tivesse sido consequência de um equívoco do acaso, de uma casual distracção do destino, que ainda estivesse nas suas mãos emendar (SARAMAGO, 2006, p. 10).

O que se pode compreender com base no trecho retirado da obra, é, talvez, o reencontro de Saramago com a sua identidade mais antiga, a província de Azinhaga, da qual não tem lembranças próprias, mas à qual sente que pertence. De que maneira nos sentimos pertencentes a um lugar se dele não temos recordações? É certo que, anos mais tarde, Saramago retornou a Azinhaga, mas o tempo já não era o mesmo, e as reflexões e sensações provindas desse local já eram outras. O que, então, fez com que Saramago estabelecesse um rasgo afetivo com o passado em Azinhaga, do qual mal recorda, foi a memória que seus familiares tinham dos tempos vividos no local. Ou seja, Saramago sente, por meio de uma memória coletiva, que suas raízes e pequenas felicidades lá estão.

> [...] se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas

> de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva [...] envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal (HALBWACHS, 2006, p. 36).

Como dissemos, as passagens, os episódios registrados nessa autobiografia não apresentam grande relevância nos seus enredos, as quais conferem importância ao próprio Saramago, que, por meio dessas rememorações, traça comentários e reflexões, que, aí sim, nos interessam. Ainda sobre o trecho retirado de *As pequenas memórias*, uma questão a ser discutida é o da comparação do passado de Saramago à narração deste em forma de ficção. Sobre esse assunto, citamos Anatol Rosenfeld:

> A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, 2011, p .48).

A partir do trecho de Rosenfeld, podemos afirmar que tudo seria mais fácil para a retomada de lembranças se o mundo vivido fosse o ficcional, existindo um narrador para mostrar o ambiente como um todo e narrar as situações das quais Saramago criança não se recorda. A "compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo" (CANDIDO, 2011, p. 59). Com relação à ficção, há sempre uma mensagem, um círculo que se fecha, um sentido.

> Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou

> vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.
>
> Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (ECO, 1999, p. 93).

Sempre se soube que Saramago via na literatura uma função social. Talvez, e isso é uma hipótese, Saramago buscasse, com *As pequenas memórias*, ser atingido, por assim dizer, pela funcionalidade da literatura quando o assunto dizia respeito à sua própria vida, de modo que tudo o que viveu e que em alguns momentos não fazia sentido para si mesmo, pudesse ser respondido quando se tornasse ficção, em que, "graças ao vigor dos detalhes, à 'veracidade' de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário" (ROSENFELD, 2011, p. 20). Sabemos também que, em muitas passagens, Saramago questiona a autenticidade de suas memórias, o que nos faz concluir que sua intenção de veracidade da narrativa é menor que a intenção de estabelecer um sentido a ela, como podemos perceber com o seguinte trecho:

> Em rigor, em rigor, penso que as chamadas falsas memórias não existem, que a diferença entre elas e as que consideramos certas e seguras se limita a uma simples questão de confiança, a confiança que em cada situação tivermos sobre essa incorrigível vaguidade a que chamamos certeza. É falsa a única memória que guardo do Francisco? Talvez o seja, mas a verdade é que já levo oitenta e três anos tendo-a por autêntica... (SARAMAGO, 2006, p. 110).

Dessa forma, pensando agora em termos de ficção, "a verossimilhança propriamente dita, - que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida), acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil" (CANDIDO, 2011, p. 75, grifo do autor). Para finalizar este ponto da discussão, podemos citar uma afirmação que se encontra em um dos romances de Saramago, em que a história contada se limitava a "suposições de

um narrador preocupado com a verossimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável" (SARAMAGO, 2010, p. 198).

Temos por definição de verdade:

> [...] designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade (ROSENFELD, 2011, p. 18).

Ainda sobre a verdade, "enquanto não [a] alcançares [...], não poderás corrigi-la. Porém, se não a corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes". (SARAMAGO, 2010, epígrafe). A verdade a que se fala é algo que se constrói, e não pode ser vista como única, mas sim como uma. A grande verdade a que se remete o trecho é inalcançável. Há, pois, verdades. Verdades sobre os registros de nosso passado, seja ele histórico ou individual. Verdades sobre nós mesmos, sobre nossa essência e formação. Verdades sobre todos os discursos, sejam eles históricos, religiosos, sociais, culturais, subjetivos e os mais diversos que existem. Verdades sobre o que acreditamos ser verdade. Verdades, pois, sobre nossa memória e suas ilusões.

> Assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parcela de falsidade, quanto mais não seja por insuficiência expressiva das palavras, também certo é que nenhuma falsidade pode ser tão radical que não veicule, mesmo contra a intenção de mentiroso, uma parcela de verdade. [...] De fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos se fazem, pois, as histórias. (SARAMAGO, 1998, p. 27).

A memória, como sabemos, constrói um acontecimento exterior em registro, e dessa forma, o sentido que podemos dar a tal fato é diferente do original, pois com o passar do tempo, ele se altera. "Esta é, pois, a minha memória mais antiga. E talvez seja falsa..." (SARAMAGO, 2006, p. 111). E essa alteração depende da dimensão da lacuna que deixamos entre o fato ocorrido

e posteriores acontecimentos, ou mesmo da situação emocional na qual nos encontramos no momento desse registro, pois "a memória é um componente da alma, não se manifesta contudo ao nível da sua parte intelectual, mas, unicamente, da sua parte sensível" (LE GOFF, 1990, p. 379). Sobre esse tópico, citamos, ainda, Assman:

> [...] as recordações não são estilhaços documentais que se deixam compor até formar uma imagem histórica coerente, mas aglomerações de recordações sob a pressão afetiva do momento histórico. A verdade da recordação pode consistir justamente na deformação dos fatos, porque esta, assim como o exagero, registra estímulos e sentimentos que não ocorrem em qualquer descrição factual. Portanto, as recordações, mesmo que manifestamente falsas, são verdadeiras em outro plano. Por certo, a verdade da atmosfera criada não pode simplesmente substituir a que é baseada em fatos. Ela não possui evidências comparáveis e incontestáveis, como a verdade histórica; é preciso haver um psicanalista ou artista para reuni-las (ASSMAN, 2011, p. 295).

No entanto, o que nos cabe neste momento não é comprovar a veracidade da memória evocada, e sim discorrer sobre a importância da imaginação no processo de rememoração. "Certamente, dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro, a posição de um real anterior" (RICOEUR, 2007, p. 61). Supomos, pois, que para lembrar é preciso esquecer. E no processo de esquecimento, às vezes apagamos outros registros que nos contextualizariam tal fato no momento de evocação da memória. Tomemos como exemplo um episódio de *As pequenas memórias*:

> A avenida estava em obras [...], e o que havia no chão era uma brita grossa capaz de esfolar um crocodilo. Aí tropecei, aí caí, aí deitei abaixo um joelho, [...] por fim consegui levantar-me, já com o sangue a escorrer-me pela perna abaixo... (SARAMAGO, 2006, p. 62-63).
>
> Voltando ao problema, à queda, se ela sucedeu antes significa que quando me levaram à missa eu já iria de pé atrás, decepcionado com um santo e disposto a acreditar que todos os outros eram iguais. Se foi depois que aconteceu, então o estatelamento podia ser entendido como um castigo pelo meu abandono do recto

> caminho que deveria levar-me ao paraíso, [...] Nunca o saberei. (SARAMAGO, 2006, p. 64).

A queda, assunto do trecho citado, pode representar duas coisas diferentes considerando o momento exato em que aconteceu. Antes de avaliarmos os desdobramentos provindos dessa citação, cabe a nós explicar a história tal como o autor a registrou em sua autobiografia para fins de contextualização. Quando era criança, Saramago andava a pedir às pessoas que passavam pela rua "um tostãozinho para o Santo António" (SARAMAGO, 2006, p. 62). O caso é que as moedas que recebia não eram destinadas ao santo, e sim à compra de doces para sua própria "satisfação do pecado da gula" (SARAMAGO, 2006, p. 62). Em certa ocasião, Saramago correu até um senhor para pedir seu tostão e acabou caindo no chão e teve o joelho machucado. Ao relatar esse episódio, Saramago se recorda de que seus vizinhos da época, "família muito católica" (SARAMAGO, 2006, p. 63), convenceram sua mãe a matriculá-lo nos estudos religiosos, ou seja, queriam levá-lo à missa. O que Saramago não lembra é se os vizinhos o levaram à igreja antes da queda ou depois dela. Caso tenha sido antes, Saramago deveria estar decepcionado com Santo António, que o teria feito cair por consequência da sua dissimulação. Se o tombo aconteceu depois de ir à missa, teria sido castigo por ter se distanciado do bom caminho.

Voltando à análise, Saramago não tem a certeza de qual foi o momento em que aconteceu a queda e, como bem diz, nunca a terá. A memória, portanto, é imprecisa. Por mais que tenhamos a convicção de que um fato realmente aconteceu da maneira como contamos, muitas vezes esquecemos o contexto que o envolve, o que pode dificultar, em alguns casos, a formação de um sentido. Esse é o caso do trecho citado, que oferece a possibilidade de duas significações diferentes dependendo do instante em que o fato ocorreu. No caso de Saramago, seja em qualquer uma das duas possibilidades, os caminhos não alteraram a consequência, que foi a queda.

De acordo com as ideias de Bergson, "o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes" (HALBWACHS, 2006, p. 53). Para tanto, quando estamos

rodeados por lacunas que obscurecem o desenvolvimento do sentido da lembrança, é preciso recorrer à imaginação. O processo do imaginário no trabalho de rememoração envolve tanto os fatos passados como as sensações e os sentimentos, visando estabelecer um sentido à história evocada, ou mesmo preenchendo e modificando os episódios do passado no intuito de explicar algo que se sente no presente. "... senti dentro de mim, se bem recordo, se não o estou a inventar agora, que tinha, finalmente, acabado de nascer. Já era hora" (SARAMAGO, 2006, p. 20). Aproximamos essa "confissão" de Saramago ao poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa[1]:

> O poeta é um fingidor.
> Finge tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deveras sente.
>
> E os que leem o que escreve,
> Na dor lida sentem bem,
> Não as duas que ele teve,
> Mas só a que eles não têm. [...]

Comparando o trecho do poema de Fernando Pessoa com a citação de Saramago sobre o real momento em que teve determinado sentimento, podemos dizer que são discursos com desenvolvimentos semelhantes. Não se sabe se Saramago, em seu passado, realmente sentiu que tinha "acabado de nascer", no entanto, algum sentimento existiu para que o registro dessa memória fosse realizado. O poema de Pessoa discute, entre outras possibilidades, o processo de registro de sentimentos, que se dá em momento posterior ao acontecimento. A dor, no caso, são duas. Uma quando se sente, outra quando se registra. O sentimento que Saramago teve na infância certamente não é o mesmo que teve quando se recordava da ação passada, mesmo que fosse semelhante a esse. No entanto, o próprio autor confessa não ter certeza disso.

Para Candido, "o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes

[1] Disponível em: <http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp>. Acesso em: 09 set. 2014.

sugestivas" (2011, p. 67, grifo do autor). Dessa forma, mais uma vez, afirmamos que, mesmo que a memória tente resgatar o passado tal como ele aconteceu, é preciso recorrer à imaginação para transformá-lo em discurso.

> A evocação converte-se, por conseguinte, em semente da mímesis quando deixa de procurar restaurar o passado, senão que dele se desvia e tematiza o que, a partir do resto guardado, na memória coletiva ou privada, é passível de ser desdobrado com aquele resto. Entender que a mímesis (uma certa mimesis) contém uma *inventio* significa que ela inclui, absorve e transforma um *resto*; quando ele é identificado, é entendido como *referência* (LIMA, 2009, p. 141, grifos do autor).

As referências, portanto, existem e são muitas. Integram todo o passado de infância e juventude de Saramago. Frisamos que se as lembranças desse passado são reais, não cabe a nós avaliarmos, e talvez nem a seu autor, porque por mais convicção que ele tenha de que um fato aconteceu tal como ele conta, a memória pode estar enganando-o, mesmo quando afirma ter encontrado documentos que preguem sua veracidade. Sobre isso, um exemplo:

> Graças a uns papéis que julgava perdidos e que providencialmente se me apresentaram à vista, sem esperar, quando andava à procura doutros, a minha desorientada memória pôde reunir e encaixar umas quantas peças que estavam dispersas e, finalmente, colocar o certo e o verdadeiro onde até aí haviam reinado o duvidoso e o indeciso (SARAMAGO, 2006, p. 108).

Quando registramos um fato em nossa memória, somos influenciados por questões de distintas ordens, inclusive e principalmente, as de ordem emocional. Por exemplo, no trecho: "Foi um instante, nada mais que um instante, mas a lembrança dele durará o que a minha vida tiver de durar" (SARAMAGO, 2006, p. 20); o registro desse fato foi, sim, influenciado pela emoção sentida no momento em que o fato se passou. De acordo com Assman, "a verdade que se pode depreender das falsas recordações [...] diz respeito à qualidade apodítica de recordações emocionais. Elas são incorrigíveis e inegociáveis, pois sustêm-se ou caem de acordo com a vivacidade da impressão afetiva" (2011, p. 292). Assim, caso outra pessoa presenciasse o fato, desprovida da mesma emoção sentida por Saramago, o registro poderia ser diferente.

Voltando à imaginação e ao processo de rememoração, o próprio Saramago expõe a dificuldade de se registrar uma lembrança totalmente nítida, sem que ela sofra modificações por consequência da passagem do tempo. Em suas palavras, "Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro" (SARAMAGO, 2006, p. 14). Sobre isso, citamos Lejeune:

> Existem duas atitudes diametralmente opostas em relação à memória. Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la com outras fontes...). Outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade. E, consequentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados (LEJEUNE, 2008, p. 105-106).

Em *A bagagem do viajante*, Saramago afirma: "Se passo as minhas lembranças ao papel, é mais para que não se percam (em mim) minutos de ouro, horas que resplandecem como sóis no céu tumultuário e imenso que é a memória. Coisas que são também, com o mais, a minha vida" (SARAMAGO, 1986, p. 231). Acreditamos, portanto, considerando o trecho de Lejeune e a afirmação de Saramago, que, em *As pequenas memórias*, o autor nem se convence e nem se engana. As lembranças de um passado que nunca voltará ainda causam sensações novas a este autor no seu momento de enunciação. Se tais lembranças são totalmente verdadeiras, ninguém saberá, e não vem ao caso investigar. O que Saramago soube, o que sabemos e no que acreditamos é que "Um dia tinha de chegar em que contaria estas coisas" (SARAMAGO, 1986, p.11).

Assim foi, mesmo que mentira. Nunca o saberemos. Assim é, sem verdades e falsidades, a memória.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora FTD, 1999.

ASSMAN, Aleida. Corpo. In: ______. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ______ *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FERREIRA, Vergilio. *Aparição*. Lisboa: Portugália Editora, 1971.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: ______. *Obras completas*. São Paulo: Imago, 1976.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. Lisboa: Caminho, 1986.

______. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

______. O autor como narrador. *Cult*: Revista brasileira de Literatura. São Paulo, n. 17, p. 25-27, dez. 1998.

______. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

POR SENDAS E FENDAS DE *"SINHÁ BRABA"*

Maurício Cesar Menon

"Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência" (Lúcio Cardoso).

"E, o que havia ali, era uma mulher. Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável" (João Guimarães Rosa).

Do autor

Natural de Matosinhos-MG, Agripa Vasconcelos iniciou sua carreira literária com o livro *Silêncio* (1920), que o levou, aos 22 anos de idade, a conquistar um lugar na Academia Mineira de Letras, sucedendo a Alphonsus de Guimaraens. Em 1949 obteve o prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras. O escritor produziu uma obra bastante fértil, transitando entre a poesia, a narrativa, o ensaio e textos de caráter científico na área da saúde, uma vez que tinha formação médica. De toda sua produção, porém, destaca-se o conjunto de romances denominado, pelo próprio autor, de "Sagas do País das Gerais".

Esse conjunto, composto de sete romances, procura ficcionalizar a história de Minas Gerais, recuperando fatos e personagens que integraram ciclos importantes na história do Estado. Esses ciclos foram propostos pelo autor de forma que cada romance abordasse um deles, ganhando a seguinte versão definitiva:

Fome em Canaã – romance do ciclo dos latifúndios nas Gerais.
Sinhá Braba – D. Joaquina do Pompéu – romance do ciclo agropecuário nas Gerais.

A Vida em Flor de Dona Beja – romance do ciclo do povoamento nas Gerais.
Gongo-Sôco – romance do ciclo do ouro nas Gerais.
Chica que Manda – Chica da Silva – romance do ciclo dos diamantes nas Gerais.
Chico Rei – romance do ciclo da escravidão nas Gerais.
Ouro Verde e Gado Negro – romance dos ciclos do café e da abolição do cativeiro nas Gerais.

Escritos entre 1951 e 1967, os romances compreendem a parcela mais significativa e trabalhosa da produção de Vasconcelos, devido à abrangência do projeto de se construir ficcionalmente o passado de Minas, resgatando personagens que ficaram à margem da história oficial. Interessa notar que, à época da elaboração dessas narrativas, Érico Veríssimo já havia escrito a sua saga gaúcha, composta pelos romances que integram *O Tempo e o Vento* (1949 – 1961), recuperando a história e a memória de outro estado, o Rio Grande do Sul. Parece haver, da parte de Agripa Vasconcelos, intenção semelhante à do escritor gaúcho cuja obra despontara com vitalidade no cenário das letras nacionais. Embora se tenha notícia de que o autor mineiro comece a escrita dos ciclos a partir de 1951, todos os romances juntos só foram publicados em 1966, por opção da editora que detinha os direitos e compreendia que editar as obras de uma única vez auxiliaria na recepção delas como um conjunto formador das Sagas das Gerais[1].

À vista disso, a diferença entre uma e outra saga é bastante notória, no que tange à técnica narrativa empregada. Enquanto na de Érico Veríssimo tem-se a história do Rio Grande do Sul desenrolada a partir de alguns personagens, num fluxo narrativo a que se dá continuidade de um livro para outro, na saga de Agripa Vasconcelos tem-se a história de Minas perpassada pelos ciclos que correspondem a cada romance, não havendo uma continuidade narrativa de um para outro, no que diz respeito a personagens e fatos. As "Sagas" tanto de um

[1] Segundo Mara Sylvia de Vasconcellos Mancini, neta do escritor, o romance *A Vida em Flor de Dona Beja* foi publicado a primeira vez em 1957, pela editora Pongetti (RJ); o romance *Fome em Canaã* foi publicado pela editora Cruzeiro (RJ) em 1964. Em 1966, porém, a editora Itatiaia (MG) promoveu a publicação de seis dos romances históricos do autor. Na *Enciclopédia de Literatura* Brasileira, compilada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, edição 2001, encontra-se, no verbete destinado a Agripa Vasconcelos, a data de 1951 colocada ao lado do romance *Fome em Canaã*, o que não deixa claro se este foi o ano da primeira edição ou o da escrita do livro. O romance *Ouro verde e gado negro* foi concluído em 1967, mas recebeu edição póstuma, realizada pelo SESC Minas Gerais, em 2003, para distribuição em bibliotecas.

quanto de outro escritor surgem, entretanto, numa época em que o romance de 30 já havia lançado seus fundamentos, centralizando numa focalização de cunho social conjugada à elaboração estética. Logo, os temas ligados ao passado histórico da nação se fazem prementes, no empenho de se discutir um Brasil que passava por sérias e rápidas transformações.

As décadas de 50 e 60, tempo de grande efervescência literária no Brasil do século XX, foram prova disso e colocaram os autores mineiros ocupando um dos primeiros planos do cenário literário nacional. A título de exemplificação vale destacar a presença multifacetada da poesia de Drummond, uma das mais importantes do gênero, e a obra do escritor Guimarães Rosa que, em 1956, publica uma das produções máximas da literatura *Grande Sertão Veredas*. Ao lado desses escritores é possível ainda alinhar Lúcio Cardoso com sua magistral *Crônica da Casa Assassinada* (1959) e Autran Dourado que, em 1967, já trazia à tona um dos seus romances mais importantes, Ópera dos Mortos.

Se Guimarães Rosa extrai a matéria dos mitos, histórias e casos contados nos rincões mineiros, transformando-os ao juntá-los ao seu grau de erudição e criação artística, Lúcio Cardoso e Autran Dourado, por outro lado, sondam o íntimo da família mineira, instituição construída sobre os pilares da tradição, expondo os conflitos, a decadência e o choque entre o arcaico e o moderno – tudo trabalhado com sofisticada técnica narrativa.

Seguindo a linha desse raciocínio, seria de se supor, então, que os romances de Agripa Vasconcelos preenchessem outra lacuna: a da ficção histórica de Minas. Levando-se em consideração a quase ausência do escritor mineiro das histórias literárias e dos estudos acadêmicos, destacando-se apenas aqui e ali um ou outro trabalho mais relevante, torna-se um tanto difícil de visualizar se realmente a obra do autor preencheria essa lacuna.

Dentre os trabalhos esparsos, podem-se mencionar pelo menos três que reconhecem a obra do escritor mineiro, dando-lhe algum merecimento. O primeiro deles é a *História da Literatura Mineira*, de Martins Oliveira, cuja primeira edição data de 1958. Nele evidencia-se o Agripa Vasconcelos poeta, analisando-se alguns de seus poemas e marcando seus principais traços

estilísticos. Oliveira fornece os créditos ao poeta, valorizando-o; o segundo é o trabalho de José A. Pereira Ribeiro, intitulado *O Romance Histórico na Literatura Brasileira* (1976). Embora nessa obra sejam abordados seis dos romances históricos das Sagas das Gerais não se aprofundando muito a discussão em torno deles, trata-se do texto que fornece maior visibilidade sobre a produção do romance histórico do escritor. Ribeiro chega a arriscar até um prognóstico que, hoje se sabe, só se cumpriu parcialmente: "[...] autor tão amado dos mineiros, que agora vai-se tornando conhecido em todo o Brasil, como o pitoresco reevocador da civilização de Minas, e que vai, por certo, [...] alcançar fama internacional" (RIBEIRO, 1976, p. 164); por fim, há de se mencionar o trabalho dirigido pelo professor Dr. Antônio Roberto Esteves, organizado em livro sob o título *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000)* (2010), no qual existe uma única citação que, embora pequena, torna-se reveladora, pelo menos quanto ao aspecto de construção dos personagens:

> Da mesma forma, podem encaixar-se na mesma categoria as obras de Agripa Vasconcelos (1900-1969). Embora ainda preso a alguns dos velhos cânones alencarianos, como as descrições de ambientes locais, o escritor mineiro traçou em vários romances um interessante painel da história de seu Estado, trazendo para o centro da ação personagens como Xica da Silva, Chico Rei, dona Beija, ou outros excluídos sociais, raciais ou 'de gênero' (ESTEVES, 2010, p. 61).

Mesmo havendo certa escassez de trabalhos ou menções, as que existem revelam alguns dos méritos do poeta, prosador e ensaísta mineiro. Por outro lado, também, isso deixa em aberto várias lacunas que só poderão ser preenchidas à medida que se promoverem mais estudos em torno do escritor e da obra.

Observando-se algumas dessas lacunas é que se procurará, neste capítulo, esboçar uma análise sobre o romance *Sinhá Braba* (1966). Não se pretende, contudo, abordar todos os aspectos, mesmo porque muito amplos e diversos, que a narrativa oferece. Mais especificamente, procurar-se-á mostrar qual a tonalidade escolhida pelo autor para registrar o despontar do ciclo agropecuário das Minas Gerais setecentista e de seu maior ícone, Dona Joaquina do Pompéu,

bem como alguns artifícios narrativos empregados para compô-la, registrando o movimento histórico de transição do ciclo do ouro para o agropecuário, como também o processo de construção de certos personagens.

Tom didático

Sinhá Braba, assim como os outros romances componentes das "Sagas do País das Gerais", apresenta um tom didático que se revela, de forma mais explícita, em elementos que compõem aquilo que Gérard Genette denominou de paratexto editorial, como capa, contracapa, epígrafes, apresentações etc.

Antes, contudo, de se analisarem alguns desses elementos, é mister refletir sobre a proposição do porquê inferir que há, deliberadamente, essa tonalidade, mesmo que opaca, presente na obra. De fato, o texto em si não apresenta, a não ser pela inserção de notas de rodapé que procuram conferir veracidade a alguns fatos citando fontes, locais e testemunhos, ou pela preferência de abordagem diacrônica da história, intenção didática, no sentido de uma retórica aplicada ao ensino; o que, no máximo ocorre, é tentar tornar a História um pouco mais "palatável". A *didaktiké* da obra se revela mais nos elementos que enfeixam o texto e que, de maneira alguma, devem ser ignorados, uma vez que auxiliam a construção dos sentidos extraídos da leitura:

> Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 10).

A ideia de transação, neste caso operada entre o autor e a editora, são cruciais para a análise aqui empreendida. Como já mencionado, embora dois dos romances tenham sido editados antes de 1966, é nessa data que a obra toda vem a público, excetuando-se *Ouro Verde e Gado Negro*, de publicação póstuma. A opção editorial de se lançar todos os seis romances num único ano

vem corroborar com o intuito primordial de Agripa Vasconcelos de compor as "Sagas do País das Gerais", fornecendo assim a concepção de conjunto. Dessa forma, na falta de uma intradiegese como aquela presente em *O Tempo e o Vento*, a noção do todo seria fornecida por essa opção da editora chancelada pelo autor.

A expressão "Sagas do País das Gerais", cunhada pelo próprio Agripa, não é empregada totalmente no sentido *stricto* delineado pela teoria, que diferencia saga de romance histórico. Uma saga, entre outras características, apresenta longa extensão temporal na diegese, além de formular referência a várias gerações e respectivos feitos; não apresenta o foco sobre um único personagem, mas sobre um conjunto, família ou pequena comunidade. Pode-se dizer que, no aspecto temporal, o autor mantém-se fiel ao princípio da saga, já no de referenciar as gerações que antecedem ou sucedem aos personagens que protagonizam as obras a mesma fidelidade nem sempre se concretiza. A ideia de saga empregada pelo autor está mais ligada ao sentido de extensão da obra como conjunto de narrações, de lendas, de feitos e da vida de pessoas ligadas a uma determinada região, não tanto ao aspecto familiar.

Isso parece, a princípio, contradizer, por exemplo, aquilo que se vê em *Sinhá Braba*. Chegando-se mais próximo, porém, da narrativa, percebe-se que, ao focar D. Joaquina do Pompéu, o autor, muito mais que registrar a vida e os episódios familiares vividos pela matriarca, procura desvelar alguns movimentos históricos de singular importância não só para Minas Gerais, como também para o próprio Brasil – o que será tratado mais adiante. À exceção de *Fome em Canaã* e de *Ouro Verde e Gado Negro*, que não trazem em seu estofo nenhum personagem histórico protagonizando a narrativa, os demais romances das "Sagas" seguem mais ou menos a mesma linha de *Sinhá Braba*.

O emprego do termo sagas, além de unir os romances, também os individualiza pelo uso do plural, ou seja, trata-se de histórias únicas, que não se interpenetram, a não ser por uma ou outra parca referência a nomes ou episódios históricos; é possível supor, além disso, que todas as narrativas procuram compor um painel que integra o Brasil, haja vista o autor evocar personagens e fatos que compreendem um período de tempo que se estende

do Brasil colônia ao Brasil republicano. Sendo assim, o complemento ao termo sagas – "do país das Gerais" – transcende o regional, embora o coloque como epicentro das narrativas. O que se nota, por fim, é que Minas ocupa, na visão do escritor, papel de destaque no processo de constituição histórica da nação. *Sinhá Braba*, portanto, além de perfazer a trajetória, a saga de D. Joaquina, torna-se capítulo importante, colhido nas fissuras da História, para se descortinar parte do passado colonial do Brasil.

Outro ponto relevante a ser abordado entre os elementos que compõem o peritexto é o título que, aliás, vem acompanhado de um subtítulo e de uma indicação genérica. O título *Sinhá Braba*, sozinho, não apontaria, por si só, ao caráter histórico da obra, tratando-se apenas de um elemento que funciona como um epíteto, mas que se revelará de maneira mais ambígua, como se verá adiante. O termo que singulariza e fornece a fachada histórica da obra é o subtítulo "D. Joaquina do Pompéu". A referência ao Pompéu, município situado na região oeste de Minas, considerado um dos mais prósperos na agropecuária do Estado, de pronto leva o leitor senão a inferir, pelo menos a desconfiar de que se trata de uma ficção histórica centralizada na figura de alguém que realmente existiu.

A indicação genérica, "ROMANCE DO CICLO AGROPECUÁRIO NAS GERAIS", que vem logo abaixo do subtítulo, acaba se tornando um dos pontos mais importantes de toda a capa. Se o subtítulo singulariza o romance por meio da evocação da personagem, a indicação genérica aponta para a amplitude do tema que se pretende abraçar. Talvez ficasse um pouco difícil para o leitor comum e, por que não dizer, até mesmo para alguns entre os especializados, compreender a obra como algo que contém intenções que transcendem a construção e a reconstituição da vida de uma personagem reconhecida em nível local. Da mesma forma seria difícil prever que *A Vida em Flor de Dona Beja*, além de tratar da *sui generis* história da amante mais conhecida de Araxá, quisesse, com isso, explorar o ciclo do povoamento de Minas. Logo, essa indicação genérica contida após o subtítulo, não só o complementa, mas revela a outra face e intencionalidade do romance.

Dentre as palavras que integram a indicação genérica há de se dar destaque ao termo **ciclo**, pela função que terá na arquitetura da obra. De acordo com o verbete encontrado em dicionários, a palavra ciclo significa um espaço de tempo ou uma sequência de etapas em que determinado fenômeno ocorre e se completa. É exatamente dentro dessa acepção que se encaixa o romance, pois nele é abordada, mais rapidamente, a ascensão e o declínio do ciclo do ouro e, de forma mais alongada, o início e o auge do ciclo agropecuário do oeste mineiro. Para simbolizar este último, o autor elege D. Joaquina do Pompéu como a figura síntese do período e conta sua trajetória da infância até a morte; há, portanto, uma espécie de simbiose entre o ciclo representado com a vida da personagem construída. Vale lembrar que em todos os romances históricos do autor a mesma técnica é empregada. Por exemplo, mesmo se encontrando discussão profícua sobre a escravidão nesses romances, é na figura de Chico-Rei, protagonista da obra homônima, que se ilustrará o ciclo da escravidão nas Gerais.

Fora os elementos componentes da capa que colaboram para a compreensão do romance, há outros três que merecem tratamento nesta análise: a introdução, o elucidário e as referências bibliográficas.

A introdução, talvez inconvenientemente chamada assim aqui, não aparece nominada como tal. Em vez do termo **introdução** tem-se o título *A VIDA DE DONA JOAQUINA*...; o texto, assinado com as iniciais do escritor, procura esclarecer quem foi a personagem na vida real, o que demonstra pelo menos duas preocupações: a de certificar a historicidade da figura e a de introduzir, ao leitor alheio à história do Pompéu, os contornos da mais ilustre habitante que lá houve. É certo que o nome de D. Joaquina não se desconhece na região do Pitangui, do Pompéu e nas proximidades, tendo permanecido na tradição oral do povo da região, bem como em registros escritos. Agripa Vasconcelos, contudo, estimando uma maior repercussão de seu romance, resolve contextualizar para o leitor, antes que este adentre as páginas da ficção. Tem-se, com isso, um resultado incomum: um texto de pretensões mais históricas que apresenta a personagem protagonista em duas páginas e meia, seguido do texto ficcional, com mais de trezentas páginas.

O elucidário, para ser fiel ao termo usado pelo autor, aparece ao final do romance e constitui, certamente, o elemento mais didático empregado na obra, tendo em vista o seu caráter pedagógico de auxiliar o leitor a compreender os termos regionais, de época e de outros idiomas menos conhecidos dos brasileiros, como o das línguas africanas. É incomum de se observar nas obras literárias a presença de elucidários, mesmo quando elas são tecidas com uma linguagem mais experimental; geralmente os autores permitem que a incursão por palavras pouco conhecidas, arcaísmos, termos em outras línguas e neologismos também façam parte do estratagema ficcional. O escritor das Sagas das Gerais cria, em todos os seus romances históricos, o artifício do elucidário ou glossário, com finalidade única de facilitar a leitura, o que pode ser bom no sentido da comodidade, mas põe algo a perder no sentido de formar um leitor mais audaz, que perceba a linguagem, mesmo que trabalhosa, como parte do universo a ser desvendado.

Por fim, dentre todos, surge um elemento não muito estranho a uma ficção histórica: a presença de uma bibliografia no encerramento do volume. As trinta referências elencadas só podem ter uma função que é a de mostrar o campo de pesquisa percorrido pelo escritor para compor sua obra. *Sinhá Braba*, talvez seja, em comparação com os outros seis romances, aquele que mais faça referência a fatos, vultos, datas e lugares históricos. *A priori* seria possível crer que essa insistência do escritor em reafirmar a veracidade dos fatos prejudicasse a ficcionalização desses mesmos fatos; não é o que ocorre, todavia, pois o resultado é uma obra que incorpora os componentes históricos mixando-os com imaginação criativa e domínio de técnica narrativa, como se perceberá no seguimento.

Em decorrência de todo o exposto, torna-se possível afirmar que os elementos constituintes do paratexto editorial do romance propõem um caminho, uma metodologia para a leitura que, se percebidos, pretendem auxiliar aqueles que irão lê-lo e se aventurar por quase duzentos anos de história ainda viva, mesmo que distante.

Prelúdio bem temperado em dois capítulos

É bastante provável que, ao realizar a primeira leitura de *Sinhá Braba*, o leitor sinta-se um tanto confuso ao longo dos capítulos I e II do livro. Isso se deve, de fato, à profusão de nomes de personagens históricos juntamente a outros que, não nominados, aparecem elencados pela função que exercem: ajudante de ordens, almotacés, carcereiros, carrascos entre tantos. Some-se a tudo, a menção a lugares e datas arrolados nas sessenta e cinco páginas iniciais. Num primeiro momento pode-se supor que isso se deva exclusivamente ao caráter um tanto didático da obra, mencionado em tópico já abordado, cuja única função seria a de compor um quadro histórico diacrônico até se chegar ao tempo e ao espaço da personagem protagonista, o que, em parte, não se descarta.

A partir de uma segunda leitura, porém, mais atenta e cuidadosa, abre-se espaço para outra interpretação que mostra de que forma o escritor utilizou esse expediente para além da citação exaustiva, como uma maneira de registrar um movimento de transição histórica importante que embasará o tema "ciclo agropecuário das Minas Gerais", sobre o qual se sustenta a história de Dona Joaquina do Pompéu.

Tal movimento constitui-se basicamente em se captar a transição do ciclo do ouro, cujo ocaso foi perceptível ao final do século XVIII, para o emergente ciclo da agropecuária no centro e no oeste mineiro. Para tanto são utilizados alguns artifícios diegéticos ou linguísticos que modulam esse painel inicial que integra a obra, respeitando-se prioritariamente a um esquema linear de narrativa.

A abertura do romance alude à descoberta do ouro nos ribeirões do Pitangui por quilombolas; posteriormente começam a ser narradas as entradas pioneiras dos bandeirantes pelos sertões mineiros e seus desdobramentos: o conflito com quilombolas, o tráfico de índios, o grande afluxo de outros aventureiros para os sítios das Gerais, após a notícia sobre a riqueza que brotava da terra e dos rios, a avidez da Metrópole pelo ouro descoberto e as medidas arbitrárias procedentes da Coroa Portuguesa no que tange à cobrança de impostos e à política opressora e repressora em relação a homens livres e escravos.

Chama a atenção, em meio a mais de cento e vinte nomes ou funções citados ou referidos apenas nos dois primeiros capítulos, a prevalência quase que total dos masculinos sobre os femininos. Pode-se imaginar, a partir dessa constatação, que isso remeta de imediato à questão de se preservar a integridade histórica dos fatos, uma vez que, em sua maioria, se tratava de homens que se aventuravam pelos sertões desbravando-os em busca dos metais preciosos, constituindo, inicialmente, pequenos núcleos de exploração formados por eles, por agregados e por escravos – só mais tarde formando núcleos familiares. É provável que essa constatação seja, no exemplo aqui analisado, um aporte a ser considerado em primeiro momento, todavia não parece ser o contributo mais significante da longa introdução desse romance do escritor mineiro.

O que de fato torna-se mais importante perceber é que o escritor utiliza dessa prevalência do masculino sobre o feminino para estabelecer um contraste na narrativa, centrada na vida da matriarca do Pompéu. Os dois primeiros capítulos, centralizados na busca frenética pelo ouro, apresentam o foco predominantemente sobre as figuras masculinas, apresentando genealogias inteiras de bandeirantes e aventureiros que se embrenharam pelos sertões mineiros a partir do século XVII, pequenas ações e historietas relativas a eles. A partir do capítulo III, entretanto, no qual são apresentadas Joaquina e Maria Tangará, respectivas protagonista e antagonista da história, paulatinamente a presença masculina cederá ao emergir das duas figuras femininas que ocuparão a cena daí por diante.

Todos os romances que compõem "As Sagas do País das Gerais", à exceção de *Fome em Canaã* e *Ouro Verde e Gado Negro*, são escritos de forma a evidenciarem uma personagem-síntese, de natureza histórica, que represente cada ciclo tematizado. Dona Beja, já citada como exemplo, torna-se símbolo do ciclo do povoamento de Minas Gerais por conta da influência crucial que exerceu na anexação do território que hoje se conhece por Triângulo Mineiro a Minas Gerais que, outrora, o havia perdido para Goiás. Essa ideia a respeito da personagem-síntese pode ser percebida na introdução que o escritor faz a *Sinhá Braba* em que, de alguma forma, acaba por justificar a escolha da personagem:

> A vida de Dona Joaquina Maria Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco Souto Maior de Oliveira Campos é a afirmação mais definitiva do matriarcado rural nas Minas Gerais, dos séculos XVIII e XIX. [...] O Pompéu foi o primeiro núcleo organizado da civilização agrária das Gerais, de onde corriam a pé escravos-correios para Vila Rica e São Sebastião do Rio de Janeiro, e de que partiam, gemendo, tropas e tropas carregadas de gêneros para matar as fomes da Corte (VASCONCELOS, 1966, p. 9-10).

Nota-se, na citação do termo **afirmação mais definitiva**, o caráter incisivo de representação que possui a personagem. Muito mais, portanto, que relatar a vida da mineira, sublinha-se o aspecto de síntese do ciclo agropecuário que ela abriga. Em vista disso, a visibilidade que os dois primeiros capítulos do romance negam a ela, faz-se notável do terceiro capítulo em diante, onde o espírito aventureiro da época aurífera, representado essencialmente por homens, cede lugar ao espírito arraigado à terra e ao trabalho incessante, dos quais Joaquina torna-se maior vulto. O efeito narrativo desse contraste torna-se, por conseguinte, eficaz, pois registra ao lado do fato histórico da passagem de um ciclo econômico a outro, a mudança de foco dos personagens masculinos para os femininos, dando a estes maior vigor e distinção.

Ao fazer emergir o matriarcado de Dona Joaquina do Pompéu na narrativa, o autor também capta, com precisão histórica, outro movimento subjacente que acompanha a derrocada do ciclo do ouro e a ascensão do ciclo agropecuário, a crescente presença do trabalho feminino nas Minas Gerais a partir do final do século XVIII: "Essa participação feminina seria ainda mais acentuada a partir da crise da mineração em fins do século XVIII e início do XIX, quando alguns indicadores revelam um surpreendente predomínio de mulheres". (FIGUEIREDO, 2012, p. 143). A personagem Joaquina passa, dessa forma, não somente a ser o símbolo maior da agropecuária mineira, mas também a incorporar esse movimento histórico da crescente atuação feminina nas Gerais dos oitocentos.

A transição histórica entre os ciclos já mencionados é trabalhada na narrativa de maneira gradual. No início do capítulo I, intitulado "Os Canguçus da Serra", já é possível perceber, nos meandros da narrativa sobre o ouro, a gênese da temática sobre a agropecuária em torno da qual se constrói o enredo:

> Com o trucidamento do fidalgo Dom Rodrigo de Castelo Branco em São João do Sumidouro, sua guarda pessoal muito maior que a de Borba Gato, que o assassinou, temerosa por não ter defendido à altura o chefe que o Regente de Portugal Dom Pedro mandara como administrador das Minas fugiu para o sertão, levando armas e gado. Esse gado, que viera das Ilhas de Cabo Verde, foi a origem dos rebanhos do centro mineiro. Porque o norte das Gerais já estava cheio de gado, trazido pelos volantes *curraleiros* baianos. Os fugitivos estabeleciam-se nas margens dos rios pobres currais com poucas reses e esses currais foram a madre das fazendas, pois a agricultura já engatinhava nos primeiros roçados de mandioca, milho e feijão (VASCONCELOS, 1966, p. 13).

A partir dessa informação isolada sobre o início da agropecuária na região, será possível observar sua evolução em forma gradativa em outros momentos constantes no capítulo seguinte. Em meio a toda a narração sobre a correria e sanha pela busca do ouro, são intercalados pequenos períodos que remetem à ideia de crescimento da atividade agropecuária, concomitante ao desenvolvimento de Pitangui que, de comunidade passa a vila e depois a cidade: "Pitangui era agora uma pacata população cosmopolita, que plantava roças e criava gado nos plainos da serrania. [...] A terra entrara na menopausa do fluxo do ouro" (VASCONCELOS, 1966, p. 42), "A vila prosperava, na cadência dos anos, ficando cada vez mais pobre a colheita das bateias. Estava passada a época em que se tirava ouro com grandeza" (VASCONCELOS, 1966, p. 50), ou ainda "As fazendas mudavam os ranchos de palha dos currais para casas de varanda de frente, baixas, mal arejadas, com alcova obrigatória sem janelas, mas feitas de adobe e telhas" (VASCONCELOS, 1966, p. 56).

Esses períodos, estrategicamente inseridos em meio ao turbilhão de nomes, lugares e peripécias em busca do ouro, vão como que revelando a metamorfose por que passa o lugar, gerando uma espécie de contraponto descritivo em relação ao espaço da narrativa, no qual serão apresentadas, logo adiante, no capítulo III, as figuras de Joaquina e Tangará. A Pitangui do ouro, agitada pela exploração, marcada pela inconstância econômica e pelo fluxo quase que contínuo de moradores, contrapõe-se à Pitangui da agropecuária, mais pacata e próspera, de onde brotam núcleos que formarão alguns dos ramos da tradicional família mineira.

Pitangui estabeleceu-se como o local de onde surgiu o primeiro impulso de revolta contra os abusos da coroa portuguesa, o que evoluiu para a Sedição de 1720 em Vila Rica. Trata-se, por isso mesmo, de um local que figura com certa importância não só na história local de Minas como também na do Brasil. Tratou-se, por isso mesmo, de um lugar marcado por movimentos e tensões. Em vista disso, esse contraponto descritivo feito pelo narrador ganha certo relevo, mesmo que aparecendo de forma tímida nos dois capítulos iniciais, pois opera um contraste essencial que será sentido, posteriormente, nas personagens Joaquina – de personalidade austera, ligada à terra e ao trabalho – e Maria Tangará – herdeira do sangue bandeirante que se aventurou em busca do ouro e se especializou na captura de nativos, dona de uma personalidade cruel e instável. O contraponto em torno desse espaço narrativo inicial, além de registrar o movimento de um ciclo para o outro, encontra também uma função estética: a de delinear contornos de personalidade ligados às duas personagens, Joaquina e Tangará.

A tessitura narrativa dos dois capítulos iniciais apresenta também aspectos em relação ao narrador que irão se repetir por todo o livro. Trata-se de um narrador heterodiegético que, mais que contar uma história, apresenta-se de forma intrusa na diegese, ironizando, fazendo juízos de valor, tomando posições críticas em relação a episódios, revelando intenções ou antecipando fatos. Por isso, lançar luz sobre esse elemento, bem como sobre alguns procedimentos por ele empregados no ato de mediação da história, consiste em algo essencial desta análise.

Um desses procedimentos diz respeito ao colocar-se ironicamente frente a determinados fatos ou situações. Um bom exemplo de tal postura pode ser encontrado ao se narrar o episódio do desabamento de uma mina, pertencente ao Pe. Sousa, que ceifa a vida do próprio padre e de aproximadamente 40 escravos: "— E o padre, coitado, tão virtuoso, tão desprendido! Tão desprendido, que morreu dentro da mina chicoteando os negros para arrancarem mais ouro, pois desejava viver mais rico de que o Papa". (VASCONCELOS, 1966, p. 57). Note-se que, logo após a fala introduzida por discurso direto, pertencente a algum anônimo do povo, pois não há nenhuma referência a qualquer personagem

específico, entra a voz do narrador utilizando-se de uma anáfora, marcando ironicamente o episódio e revelando, assim, qual o verdadeiro espírito do padre, oculto àquela sociedade em que se deu o ocorrido. O narrador invalida, dessa forma, o senso comum das personagens, fornecendo maior ciência sobre os fatos ou as pessoas.

Ao lado da ironia, os juízos de valor impetrados por esse narrador aparecem distribuídos em muitas das páginas, principalmente naquilo que se refere à ação dos colonizadores sobre os colonizados: "Chegara a hora da vindita para as hienas reinóis" (VASCONCELOS, 1966, p. 40); "Era ridículo, mas assim salgavam o chão dos condenados pela Justiça do Rei Magnânimo" (VASCONCELOS, 1966, p. 41). A metaforização dos colonizadores como bichos, chamados de hienas nessa citação, assim como em outras de vampiros, aponta para o caráter predatório e parasitário imanentes ao processo de colonização. Na última citação observa-se o juízo crítico alinhado à ironia, produzida pelo uso das maiúsculas na grafia do substantivo **justiça** como também na do epíteto dado ao rei D. João V. A Justiça revela-se injustiça da parte de um rei cuja magnanimidade ou generosidade só o acompanha no nome. O narrador utilizado por Agripa Vasconcelos em todas as suas obras que compõem "As Sagas do País das Gerais" jamais se comporta de maneira isenta, ele se posiciona e critica, condói-se com certas causas, expressa desejos e se revolta, trazendo à tona sua subjetividade, sem perder, contudo, seu estatuto próprio. Esse recurso permite que se desvele a História do Brasil de maneira mais crítica, não edulcorada.

Junto a isso, as antecipações ou intrusões do narrador procuram aproximar o interlocutor leitor, criando um vínculo com as emoções ou expectativas deste. Logo após narrar a Sedição de 1720, que iniciara em Pitangui, e suas desastrosas consequências, a voz narrativa fecha o episódio da seguinte maneira:

> Os esmagados ressuscitariam, ainda naquele ano de 1720, em Vila Rica, nas barricadas de Felipe dos Santos Freire, o tribuno da plebe. Cento e dois anos depois alcançariam o triunfo definitivo, ganhando a derradeira batalha em prol da liberdade, a 7 de setembro de 1822, na rampa do Ipiranga. O Comandante seria Pedro I. (VASCONCELOS, 1966, p. 41).

O narrador conecta, por meio da antecipação do episódio da Independência, a revolta local ao acontecimento nacional, como um prenúncio do que viria a acontecer mais tarde. Tais antecipações de episódios só são possíveis por localizar-se o narrador distante do tempo narrado, o que é provado pelas diversas vezes em que aparecem as marcas do hoje, indefinido cronologicamente, na história contada.

Antes de narrar uma das cenas mais épicas e movimentadas do livro, a da Sedição de 1720, o narrador cria a seguinte situação: "Faltava pouco para entrar em execução a truculenta medida, quando os mineiros da Vila do Pitangui resolveram se rebelar contra a ordem formal de Dom João V! Mas esperem... Ali faltava alguém. Alguém que há sete anos desaparecera atrás dos morros..." (VASCONCELOS, 1966, p. 32). A advertência dada diretamente aos leitores, introduzida pela conjunção adversativa seguida do verbo no imperativo afirmativo tem como intuito a criação de um suspense, reforçado na sequência pelo uso do pronome indefinido, em torno da chegada de uma figura que será crucial tanto para o início da Sedição como também pelo seu fracasso – Domingos Rodrigues do Prado, que já estivera envolvido na revolta de 1713. O personagem aparece como o grande articulador da Sedição, mas no momento em que a batalha se torna mais intensa, ele foge covardemente, deixando a todos sem direção ou apoio. Para registrar o momento em que a personagem desaparece e quando os revoltosos se dão conta disso, são empregados alguns recursos linguísticos de maneira mais expressiva, como a pontuação, visando à estética do trecho:

> Os nacionalistas recuavam sem chefe e, em pânico, entraram em completa desordem diante do inimigo. Continuavam a gritar, possessos, decepcionados;
> — Fugiu!... Será possível?! Não pode! Cadê Domingos?!
> — Domingos do Prado fugiu!...
> — Cachorro! ... Ah, cachô...
> — Ah, cobarde, ah, miserável... Ah filho da puta!
> Em minutos ele caía, de chefe valente, para medroso fujão... A vanguarda vacilou, cedendo, sem alma para mais fogo. Um clamor uníssono estrugiu:
> — Matem o traidor!! Sangrem o covarde! Covar...
> — Matem o vendido ao Rei! (VASCONCELOS, 1966, p. 39).

Além da pontuação expressiva usada na descrição do episódio da fuga de Domingos do Prado, marcando o desespero, as pausas entre uma e outra enunciação, o volume das falas, é curioso também observar de que maneira o narrador registra a confusão gerada em meio à multidão pela fuga do covarde: o emprego de várias vozes anônimas e de duas palavras (cachô... e covar...) entrecortadas pela fala subsequente, o que impõe um ritmo mais acelerado à cena de batalha que se compõe. Após um parágrafo posterior, cessa-se todo o movimento com uma frase isolada e peremptória do narrador: "Assumar vencera" (VASCONCELOS, 1966, p. 39). O efeito que se consegue com todo o aparato descrito é dramático, próximo ao palco, carregado de plasticidade e sonoplastia.

Por meio dos artifícios empregados, evidencia-se um narrador que tece a trama, mas não descuida da forma, manipulando-a no sentido de conseguir expressar movimentos, contrastes ou de focalizar mais intensamente determinado personagem ou cena. Lourdes Kaminski Alves, ao analisar a constituição do narrador em algumas obras regionalistas, declara o seguinte:

> Elementos moduladores na narrativa como, por exemplo, as conotações, certos adjetivos e advérbios, formas verbais indicadoras de estado, movimento e modificações, além das intrusões e juízos de valor, revelam-se índices importantes para detectar, na diegese, a modulação desejada pelo narrador para as suas personagens (ALVES, 2007, p. 21-22).

A escolha desse narrador por Agripa Vasconcelos sugere um escritor criterioso, consciente, mesmo que, às vezes, inconstante, do uso dos elementos formais e estéticos em conjunção com os elementos temáticos na constituição do universo ficcional que se pretende organizar. Afinal "[...] a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra" (CANDIDO, 2000, p. 162).

Esse sistema arbitrário de objetos amalgamados pelo escritor marca a tonalidade dos dois capítulos iniciais pelo efeito estético que consegue produzir.

Muito embora não haja qualquer inovação ou experimentalismo na construção desses objetos, o escritor faz bom uso deles na diegese, transformando aquilo que poderia ser um enfadonho relato "genealógico" sobre a passagem do ciclo aurífero para o agropecuário nas Gerais em uma narrativa repleta de movimentos e contrastes que funciona como um prelúdio à história do Pompéu e de sua mais ilustre moradora. Cabe, portanto, a partir daqui, analisar como a protagonista será construída e conduzida no decorrer do restante da obra.

Nhenhá Braba ou Nhenhá Madrinha?

György Lukács, no clássico estudo sobre o romance histórico, ao tratar mais especificamente da forma biográfica e sua problemática, afirma o seguinte: "Determinado acontecimento biográfico sempre traz consigo traços inapropriados à figuração sensível. Para dar a esses traços uma forma ficcional correspondente ao que forma na realidade para o autor, é preciso inventar um acontecimento novo" (LUKÁCS, 2011, p. 367). *Sinhá Braba*, conquanto não seja uma biografia, mas sim um romance histórico, pode muito bem figurar como exemplo a essa afirmação do crítico húngaro.

A priori, contudo, essa assertiva parece contradizer o que Agripa Vasconcelos fala sobre a construção da personagem protagonista nesse romance. Na espécie de introdução que ele faz, procurando explicar de onde surge a matéria ficcionalizada, encontra-se o seguinte excerto:

> Aqui, os episódios e nomes, até dos escravos, são legítimos. O que parece inverossímil revela apenas que Dona Joaquina e o Pompéu foram grandes demais para o seu tempo e esplendor. Nada se inventou: foi tudo, antes, tirado da cinza das eras, com a marca da fidelidade (VASCONCELOS, 1966, p. 11).

Em carta ao editor, datada de 14.12.65, Agripa Vasconcelos faz questão de reiterar isso, dizendo ao editor que devia saber que em *Sinhá Braba* não havia nada de invento. Tal insistência, entretanto, revela-se contraditória em sua essência ao se confrontar o início da introdução, anteriormente mencionada, na qual o escritor revela ter se valido em grande parte na construção

da personagem da tradição oral da "larga descendência" de Dona Joaquina, tradição de pelo menos 141 anos.

Ora, sabe-se que se há algo que se pode afirmar a respeito da oralidade é sobre seu caráter de permeabilidade e mutabilidade, o que a torna sempre suscetível a intervenções de outras vozes que acrescentam, diminuem e modificam; a ela poder-se-ia aplicar a máxima "quem conta um conto aumenta um ponto". Não é possível prever até quando a tradição oral em torno da figura histórica de Joaquina revelou-se fidedigna, sendo muito provável que ao lado de situações "verídicas" circulem outras "inventadas" ao longo do tempo, mas agregadas ao acervo de histórias que circundaram a figura da matriarca do Pompéu.

É pouco presumível imaginar que Agripa Vasconcelos, como escritor e leitor experiente, não tivesse conhecimento disso, mesmo porque na explicação que faz a outro romance das sagas, *Gôngo Soco*, revela o seguinte:

> Quem escreve um romance histórico faz como os árabes, que usavam construir suas vilas, aproveitando as ruínas das cidades bíblicas. Erguiam edificações modernas sobre alicerces antigos, de fundações que o tempo respeitou. Precisa não alterar as bases, que são o assunto, mas as cores podem ser novas (VASCONCELOS, 1966, p. 13).

Torna-se claro, além da concepção tradicional acerca de romance histórico, que o escritor possui nítida noção sobre o caráter da ficcionalização do tema, onde se juntam elementos e cores novos à base histórica. Se o autor tem essa noção, resta questionar o porquê da insistência em se afirmar o tom de veracidade do romance: um único possível motivo seria o de se manter fiel às origens, uma vez que o escritor mineiro descende da linhagem genealógica de D. Joaquina do Pompéu; aí também se compreende o fato de *Sinhá Braba* trazer uma série de notas de rodapé, nas quais se mostra o destino que certos objetos pertencentes à matriarca tiveram bem como a revalidação de fatos ocorridos.

Por conseguinte, não é possível tomar ao pé da letra a afirmação que Agripa Vasconcelos faz sobre *Sinhá Braba*, também porque isso não agregaria maior valor à obra de ficção, mesmo quando sua base está fundada sobre um

assunto e personagens históricos. Anatol Rosenfeld, em capítulo de livro sobre a personagem de ficção, aborda com muita propriedade essa problemática: "É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e cristaliza" (ROSENFELD, 1995, p. 21), e ainda "O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça 'aparecer' em toda a sua seriedade e força; integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética [...]". (ROSENFELD, 1995, p. 47).

A forma como Dona Joaquina do Pompéu será apresentada ao longo do romance denota de que maneira o peso real da historicidade que a circunda será integrado com senso de equilíbrio estético e os efeitos de sentido que disso se extraem.

Primeiramente, interessa pontuar o fato de a personagem só aparecer no romance a partir do terceiro capítulo. Toda a preparação feita nos dois primeiros capítulos, já explorada nesta análise, redunda, na verdade, em duas apresentações da protagonista. A primeira, no capítulo III, possui um caráter de maior informalidade e situa Joaquina em meio à procissão da Semana Santa, em 1763, sendo seguida pelos olhares do Capitão-Mor Inácio de Oliveira Campos. Nessa cena também é apresentada Maria Felisberta de Alvarenga, a Tangará, que, roída por ciúmes por conta do capitão, desfere comentários maldosos acerca da rival. O narrador apresenta Joaquina focalizando-a de longe, em meio à multidão das virgens, pois o objetivo maior é dar destaque à Maria Tangará e a seu mau caráter – não é à toa o capítulo intitular-se "Fruta do Galho Azedo", onde se revela de onde descende a antagonista, bem como seu histerismo por ter sido preterida pelo capitão Inácio, por conta de ele ter se apaixonado por Joaquina.

A segunda apresentação, feita no capítulo IV, intitulado "Botão-de-Rosa", externa maior formalidade, revelando vários detalhes sobre a genealogia de Joaquina. Abre-se esse capítulo, recuado no tempo em relação ao precedente, da seguinte maneira: "Joaquina Maria Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco Souto Maior nasceu na Cidade de Mariana, à meia-noite de 20 de agosto de 1752. Treze dias depois foi batizada na Sé" (VASCONCELOS, 1966,

p. 81). Essa abertura manifesta, por meio da enunciação do nome completo feita pelo narrador, a importância da personagem e de seus progenitores; os dados sobre o batismo, ocasião em que o padre dirá que ela é um botão-de-rosa e as felicitações em volta do rebento, modulam a cena de forma auspiciosa.

Torna-se patente, à vista disso, o antagonismo proposto pelas duas metáforas, a fruta do galho azedo e o botão-de-rosa, inscritas respectivamente nos capítulos III e IV, que se firmarão por toda a extensão da obra, constituindo uma espécie de duplo eixo que sustentará a narrativa até o fim.

A partir de então, observa-se que, no processo de elaboração narrativa, ao lado das ações realizadas por Joaquina, opõem-se as de Tangará, num encadeamento nitidamente montado a fim de desvelar a personalidade de cada uma. Para se firmar a dualidade entre as rivais, a natureza de construção das duas personagens difere um pouco entre si. Joaquina é trabalhada como uma personagem esférica, mais complexa em sua personalidade, enquanto sua adversária é apresentada num plano linear. Por isso há determinado relativismo em relação à protagonista; os atos desta, mesmo quando questionáveis ou evidentemente maus, sempre são acompanhados de alguma justificativa que procura atenuar os feitos. Em geral, porém, a narrativa é construída pelos contrastes que emanam da comparação entre a protagonista e a antagonista.

Isso também gera um efeito de confusão sobre quem é verdadeiramente a sinhá braba. Na introdução feita pelo escritor à obra encontra-se um dado revelador: "Para administrar sozinha seu latifúndio, era preciso energia, mas a fama de má, conforme aqui se verifica, decorre da confusão entre a marianense e sua inimiga" (VASCONCELOS, 1966, p. 9). Agripa Vasconcelos apropria-se dessa ambiguidade relativa às duas mulheres usando-a em favor do elemento ficcional, compondo os tons contrastantes visíveis no romance. Se Joaquina era também uma sinhá cruel com seus escravos, isso não desponta com tanta evidência no livro, suas atitudes são sempre mostradas como símbolo de energia "necessária" às lides diárias de quem administra um grande latifúndio. Já as ações de Maria Tangará organizam-se na forma de um mal constante e crescente.

Os dados que aproximam as duas personagens não cessam de ser apresentados e confrontados pelo narrador; ambas são donas de terra e exercem amplo domínio, inclusive sobre os maridos, coincidentemente portadores de nomes idênticos: o de Joaquina chama-se Inácio de Oliveira Campos, enquanto o de Tangará, Inácio Joaquim da Cunha. O tratamento dispensado aos dois por parte das mulheres, contudo, não se assemelha, sendo descrito de forma bastante adversa. Joaquina vive em paz com o marido, auxiliando-o à frente do trabalho, é zelosa e assiste-o com diligência, principalmente após ele sofrer um derrame que o torna inválido. Tangará, por sua vez, comporta-se como uma vampira em relação ao companheiro:

> O casal passava solene: ela, alta e corpulenta, rebocava o marido, chupado e pequenino. A mulher parecia haver haurido em trinta anos toda a seiva do pobre homem, que secara, equilizara, estava murcho. E aquele bagaço ainda caminhava, tinha brilho nos olhos, ainda possuía um sanguezinho ralo alimentando vida no seu corpo de múmia! (VASCONCELOS, 1966, p. 171).

Torna-se perceptível como o narrador emprega com abundância a adjetivação para caracterizar Inácio da Cunha – chupado, pequenino, pobre, murcho etc., contra apenas dois adjetivos em relação à esposa que se mostra alta e corpulenta; o verbo **rebocar** acentua ainda mais o aspecto de fragilidade do elemento masculino em relação proporcional à força feminina. Se o marido de Joaquina se torna inválido por conta da saúde debilitada, o de Tangará é invalidado pelo domínio e opressão da mulher, por isso o termo **corpo de múmia** encerra com propriedade a cena descrita.

Em poucas páginas, a partir da apresentação da personagem Tangará, é possível reparar que, embora desprovida de maior complexidade pela linearidade da construção, o narrador recorrerá a uso de elementos do grotesco na sua composição, a fim de intensificá-la:

> O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de **desarmonia do gosto** ou *disgusto*,

> como preferem os estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (SODRÉ, 2002, p. 17, grifos do autor).

Dão testemunho disso as cenas em que Tangará manda cortar à faca os seios da mucama Sebastiana, servindo-os em forma de compota de doces ao marido Inácio, pelo fato deste ter elogiado os pomos da jovem; ou ainda quando manda arrancar os dentes da escrava Domingas, servindo-os em bandeja de prata, também ao marido por motivo similar.

Quanto mais se adentra na narrativa, mais clara fica a impressão de que alguns fundamentos sobre o grotesco e o sublime, respeitadas as devidas proporções, são de alguma maneira requisitados na composição antitética das duas personagens. Victor Hugo, no prefácio a *Cromwell* (1827, 2002, p. 33), destaca os efeitos que se obtêm por meio do emprego de tais contrastes:

> Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.

O grotesco referente à personagem Tangará aparecerá intercalado em toda a narrativa, paralelo aos feitos de natureza mais nobre de Joaquina. O ápice disso, entretanto, ocorre no capítulo IX. Aqui, abre-se o texto com a perplexidade de Joaquina diante do padre Serrão, ao receber a notícia da chegada da família real ao Brasil e dos motivos políticos que circundavam o ocorrido. Segue-se a isso o fato mais notório em relação à grande latifundiária: de como ela enviou, a pedido direto do rei D. João VI, gado e mantimentos para suprir a corte portuguesa recém-chegada num país que não tinha a mínima infraestrutura para recebê-la. A fama da matriarca passa, nesse capítulo, a extrapolar para além dos rincões mineiros; Joaquina será, assim, reconhecida como *persona* de vital importância para a manutenção da família real e do séquito que, de

Portugal, aportara no Brasil: "Joaquina ganhou, dos portugueses, invejável fama de benemérita. Durante muito tempo a fazendeira do sertão sustentou do preciso a nova Capital do Reino do Brasil" (VASCONCELOS, 1966, p. 250).

Para ampliar ainda mais o episódio, na sequência desse fato o narrador descreve, com apuro literário e algum tom épico, a viagem da tropa de vaqueiros conduzindo, além de outros víveres, 1.600 cabeças de gado até o Rio de Janeiro. A título de exemplo vale conferir de que forma essa descrição é trabalhada, num trecho em que a viagem, de aproximadamente trinta dias, já começava a castigar a todos:

> Agora a novilhada deixava cair as orelhas, baixava os focinhos para o chão, vencida, humilde, escrava do gemido dolente de Faustino. Ouvia-se o cadenciado chocalhar dos cascos, no passo da rota viajeira. O gado bravo do Choro estava ali, puxado pelos roncos, quando não se arreceava de dentes de cachorros, galopadas, berros e de toda a cavalaria dos campeiros. Com três horas de caminho a boiada estava entregue, plástica, dominada pelo aboio. A nostalgia esmagava-a. Quem reparasse podia ver uma coisa comovente. Todos os grandes olhos dos bois ficaram úmidos. A boiada caminhava, chorando! (VASCONCELOS, 1966, p. 253).

O emprego de elementos poéticos, como as aliterações (fonemas **/s/** e **/x/**) do excerto "Ouvia-se o cadenciado chocalhar dos cascos, no passo da rota viajeira. O gado bravo do Choro estava ali, puxado pelos roncos, quando não se arreceava de dentes de cachorros, galopadas, berros e de toda a cavalaria dos campeiros", remete a uma impressão sensorial auditiva sobre a boiada em marcha, ao lado da descrição visual. A prosopopeia dos bois chorando esmagados pela nostalgia, por outro lado, busca cativar a emoção do leitor a uma cena que, se não trabalhada, passaria a ser trivial. Não se pode esquecer que elementos poéticos não são estranhos ao escritor, uma vez que ele inicia sua carreira literária pela poesia. Martins de Oliveira, na *História da Literatura Mineira*, destaca a produção poética de Agripa Vasconcelos, atribuindo-lhe "Senso de proporções, medida de tudo, absoluta conformidade com os princípios lógicos [...] busca tranquilamente a música dos contrastes" (VASCONCELOS, 1963, p. 306). Ao que parece, algumas dessas observações podem também ser aplicadas na análise da prosa do autor.

Ao lado do feito grandioso e do reconhecimento real obtido por D. Joaquina, ao sustentar a corte portuguesa no Rio de Janeiro, o narrador descreve, também com requinte de detalhes, a cena do crime mais hediondo atribuído a Maria Tangará que, cada vez mais ensandecida, recorre ao incognoscível: "Mas no que se firmou com pé inabalável foi na bruxaria, que explorava de conivência com escravos fanáticos. Acreditava-se catecúmena de tratos com os demônios, para conseguir o mal contra os que odiasse" (VASCONCELOS, 1966, p. 263).

Por conta disso, em uma sessão realizada numa meia-noite de sexta-feira, presidida por dois negros charlatães, Tangará, após receber uma revelação de "entidades" sobre quem eram seus inimigos e traidores dentro da própria casa, manda assassinar pelo menos 60 cativos, jogando os corpos numa cisterna cavada no pátio de sua casa em Pitangui:

> Tangará ergueu-se, gigantesca, chorando, cambaleando, desgrenhada. Mandou chamar os quatro escravos pedidos pelo protetor e que Pai Damião já embebedara. Os feiticeiros fizeram antes uma lista de 60 cativos, inculcando-os como inimigos da desvairada. Essa lista é que ela acabava de ler. Ela conversou, chorando, com os quatro negros a um canto. E de pé, com a lista na mão, foi chamando pelos nomes os escravos seus traidores:
>
> — Francisca! Juliana! Severino! Leonila!
>
> À proporção que gritava um nome, os quatro cativos, bêbados, aos botes, iam sangrando os infelizes! [...] Os escravos trancados no quarto, em vista da matança, arrebentavam as trancas, fugiam uns já esfaqueados, outros correndo do que lhes ia acontecer. Em bolo, alarmados, corriam pelo casarão; uns pulavam as janelas da sala de jantar indo cair no pátio de lajes do andar térreo. Gritavam, avançavam nos assassinos, caíam na sangueira (VASCONCELOS, 1966, p. 267).

A cena descrita tem forte apelo realista e o uso do gerúndio e do pretérito imperfeito nos verbos sugerem a ideia do movimento, das ações em cadeia que se desenrolam dentro do sobrado. Os termos **aos botes**, **sangrando**, **matança**, **sangueira**, remetem ao grotesco e ao horror do episódio. Desse momento em diante os elementos do insólito afloram, pois o casarão da personagem passará a ser assombrado vez por outra por algumas das almas dos cativos

assassinados: "Arrombam portas, arrastam duras correntes... As manchas de sangue, até hoje bem visíveis nas paredes, portas e corrimãos, amanhecem úmidas de sangue..." (VASCONCELOS, 1966, p. 270).

Comparando os dois feitos aqui analisados, atribuídos a Joaquina e Maria Tangará, nota-se que o narrador aproxima as cenas na força que cada uma contém, mas simultaneamente promove um recuo entre ambas pelo conteúdo nelas descritas. Não se trata, portanto, de mero encadeamento relativo a ambas as personagens, mas conjuntamente de promover uma dissonância entre os atos de cada uma, a fim de delinear com tintas mais vivas os seus contornos. O final do romance, onde se encontra a narrativa da morte de Joaquina e, posteriormente, a de sua inimiga, mostra os escravos daquela chorando, pedindo para irem junto com a "madrinha" que partira, e o forro Justo escarnecendo de Tangará junto ao túmulo dela, amaldiçoando-a e pedindo a Deus que desse a ela a paga devida pelos feitos cruéis.

O senso de proporção e contraste previamente estabelecidos desde o início da apresentação das personagens aqui tratadas vigora no decorrer da narrativa e obedece ao plano linear do relato feito pelo narrador. Mais que isso, tal arquitetura textual comprova que Agripa Vasconcelos, além de identificar a relativa confusão, proveniente da tradição oral, entre as duas personalidades, deliberadamente busca imprimir nas páginas do romance essa ambiguidade ao redor das duas senhoras de escravos. As atenuantes em relação a Dona Joaquina do Pompéu só são empregadas para adensar a ambivalência e o maniqueísmo que se projeta das ações relativas à protagonista e à antagonista da obra, não obstante o autor reconheça que "Só eram bons para os escravos quem não os possuía" (VASCONCELOS, 1966, p. 9).

Notas finais: uma ficção histórica em espaço rural

Além do cuidado na elaboração dos capítulos e na composição dos personagens, Agripa Vasconcelos não perde de vista que seu romance histórico retrata o auge do ciclo agropecuário, cujo espaço predominante é o rural.

Durante a narração dos feitos de D. Joaquina do Pompéu são selecionados os fatos históricos que direta ou indiretamente estiveram ligados, afetaram ou modificaram o viver nos domínios da matriarca ou, numa perspectiva mais ampla, o desenvolvimento da agropecuária na região oeste mineira. Por conta disso, como na arte de um pintor que não descuida dos detalhes, Agripa Vasconcelos insere pequenos episódios prosaicos típicos da vida rural ao longo de todo o romance, realçando as cores do ambiente que procura compor.

Como ilustração pontua-se o caso em que os escravos se deparam com um gambá fêmea e, ao tentar matá-lo, percebem que está protegendo os filhotes escondendo-os em sua bolsa de marsupial. Para cercar o fato de maior dramaticidade, o narrador quase personifica o animal, ao mostrar que este, vendo nas mãos dos executores os paus com que seria atingido mata os filhotes, a fim de que não caíssem sob a sentença dos humanos. Assim, a cena descrita é alçada da vulgaridade para a emotividade, atraindo a atenção do leitor mesmo para as situações menores.

Outra maneira de conferir maior luz a esses episódios é a utilização, em alguns trechos, de uma linguagem próxima ao Naturalismo; é notória, nesse sentido, a cena em que se relata a cópula entre duas cascavéis:

> Aí um dos bichos a enlaçou, procurando em vão firmá-la na terra; enrolaram-se como dois cipós escorregadios, debatendo-se, erguendo-se tesos no ar, apoiados no fim das caudas. As roscas do macho abarcavam a noiva; ambos caíam, soerguiam-se apenas separados pelas cabeças de olhos vivos, vigilantes. Depois o macho amoleceu, desprendendo-se. A fêmea pareceu por instantes entorpecida: estava ali a gênese de muitas cruzes do cemitério e nas estradas. Naquele momento em suas entranhas frias, a natureza misturava geleias que seriam amanhã partos de monstros cheios de peçonha (VASCONCELOS, 1966, p. 154).

O que mais chama a atenção nessa cena vem a ser o comentário desferido pelo narrador logo após os dois pontos, supondo os desdobramentos daquela cópula. O ato que, aparentemente, não passa de simples acontecimento no reino animal apresentará consequências futuras e trágicas que afetarão a vida de pessoas que vivem em torno do espaço. A cena assemelha-se àquela descrita por Júlio Ribeiro em *A Carne* (1888), que mostra a personagem Lenita

assistindo ao coito entre um touro e uma vaca – cena cujas marcas se tornaram indeléveis na protagonista. O mesmo princípio do episódico que se desdobra em algo de maior importância é utilizado em ambas as narrativas dosado em proporções diferentes: enquanto o episódio do romance de Júlio Ribeiro atinge e modifica o comportamento da protagonista, o descrito em *Sinhá Braba* se constituirá em mais uma contingência que poderá afetar a vida daqueles que moram e trabalham no campo.

Desses e de outros quadros que apresentam o cotidiano da fazenda se complementa a narrativa, além de trechos de cânticos de escravos, alusões a poemas, cantigas populares ou de toadas de vaqueiros. Isso demonstra que o arcabouço ficcional contratado por Agripa Vasconcelos para compor a história do Pompéu e de sua mais ilustre moradora é bastante abrangente e variado, o que revela não ter se tornado o autor por demais dependente do discurso histórico e dos referentes por este apresentado.

Sem perder o sabor local e regional, o autor soube captar os grandes movimentos históricos que marcaram a economia da nação ainda colônia e da metrópole colonizadora, revelados na transição do ciclo do ouro para o ciclo agropecuário. Mais que os fatos, as causas e consequências que esses fatos tiveram também se revelam, tudo sintetizado na figura enigmática e ambígua de Dona Joaquina do Pompéu.

Embora o romance esteja ligado a um tempo específico e delimitado num passado de grande importância, no que tange ao papel que Minas Gerais ocupou no Brasil colonial, Agripa Vasconcelos escreve do alto de uma época, anos 50 e 60, no século XX, em que o Brasil também passava por mudanças viscerais, algumas das quais trazendo novamente Minas Gerais ao centro do palco. O governo de Getúlio Vargas fora sucedido pelo do mineiro Juscelino Kubitschek, cuja máxima do desenvolvimento se resumia na famosa sentença "cinquenta anos em cinco" fazendo-se ecoar país afora.

Experimenta-se, nessa fase, um crescimento no processo de industrialização, uma maior abertura da nação para o capital externo, a elaboração de um planejamento estratégico que visava à construção e fortalecimento

de infraestrutura que sustentasse o desenvolvimento aspirado. Constrói-se Brasília e delineia-se, assim, um novo modelo que constituiria um marco de transição política, econômica e social cujos resultados, hoje se sabe, em grande parte não corresponderam ao desejado à época.

Lucáks assinala que o modelo scottiano de romance histórico apresentava o progresso permeado por uma série de contradições intrínsecas a esse processo, baseadas na oposição das classes e das nações. Entende o crítico húngaro que "Isso é absolutamente necessário para a criação de um verdadeiro romance histórico, que traz o passado para perto de nós e o torna experienciável" (LUCÁKS, 2011, p. 72).

O romance de Agripa Vasconcelos aproxima-se, nesse quesito, do exposto pela teoria ao trazer à tona movimentos de transição histórica repletos de contradição evidenciados nos binômios: explorados – exploradores, escravos – senhores, riqueza – miséria, colônia - metrópole e assim por diante. O escritor colhe, muitas vezes nos hiatos deixados pela história oficial, fatos, personagens, lendas e tradições de coloração local trazendo-os à vida, revelando seus papéis de maior ou menor relevância no progresso da nação.

Sinhá Braba mostra como o passado irmana-se ao presente ao evocar o papel que Minas teve na constituição do Brasil em momentos de mudança que atingiam o campo político, social e econômico, marcando os contornos da História com contrastantes tons e harmonias salpicadas por dissonâncias. Ao desvelar os movimentos de transição de uma época emoldurada nas fendas do tempo, o escritor os atualiza em sua época, num momento de também transição em que o país aspirava a um salto de desenvolvimento. Assim, toda a matéria resgatada, revisitada e configurada nesse romance torna-se, como no verso do poeta, em algo como "[...] apenas uma fotografia na parede/ mas como dói"[2].

[2] "Confidência do Itabirano" (Carlos Drummond de Andrade).

REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. *Os narradores das Vidas Secas*. São Paulo: Scortecci, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: ______. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 141 a 188.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*, 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.

RIBEIRO, José A. Pereira. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ática, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

VASCONCELOS, Agripa. *A vida em flor de Dona Beja*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

______. *Chica-que-manda*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2010.

______. *Chico rei*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

______. *Fome em Canaã*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

_______. *Gongo-s*ôco. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

_______. *Ouro verde e gado negro*. Belo Horizonte: SESC/MG, 2003.

_______. *Sinhá braba*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

Agradecimentos

Agradeço ao CNPQ pela concessão da bolsa de pós-doutorado júnior para a realização da pesquisa sobre os romances históricos de Agripa Vasconcelos, na UFPR, sob supervisão da professora Dra. Marilene Weinhardt.

PARÓDIA E CONDIÇÃO NACIONAL: ESTUDO SOBRE A FICÇÃO HISTÓRICA DE ANA MIRANDA

Eunice de Morais

Tomamos como ponto de partida para este estudo a ideia de que os romances históricos *Boca do Inferno (*1989)*, A última quimera* (1995) *e Dias e dias* (2002) são construções paródicas: sobreposição de um texto apropriado, parodiado, (da historiografia e/ou da literatura) e o texto paródico; tendo a ironia como estratégia semântica para a composição do plano da significação dos romances, em que ocorre a justaposição de sentidos, do dito e do não dito. Entendemos, assim, que a apropriação textual utilizada nos romances tanto homenageia quanto discute e questiona discursos de nação ou a sua ausência, que serviram a projetos literários do passado. Estes discursos revelam o Brasil barroco, romântico e modernista como "comunidades imaginadas", de modo que a condição nacional do passado constitua uma face paralela e integrante da condição nacional do presente. Embora não possamos visualizá-las ao mesmo tempo, é da visão alternada destas variantes da condição nacional que se constitui um outro discurso de nação que não exclui ou nega os discursos anteriores. Nisso constitui-se o irônico que, repetimos, acontece na interpretação do leitor.

Boca do Inferno: desconserto nativista

O caráter paródico do romance *Boca do Inferno* se dá pela utilização do discurso histórico como fonte de investigação para o questionamento de seu próprio estatuto de verdade, sua autoridade e seu processo de construção. Assim, a história como fonte de pesquisa possibilita ao romance duas entradas marginais para a focalização da narrativa, que ganharão a função de centro

como forma de ataque à centralização proposta pelo discurso canônico da história. Estas duas entradas sintetizam-se no caráter biográfico e histórico do romance, pois constituem a vida desregrada do poeta que, no entanto, é visto como ser essencial do espírito da época colonial; esta vida desregrada, e ao mesmo tempo engajada politicamente, desenrola-se a partir de um fato histórico, o crime do alcaide Francisco Teles de Meneses, lembrado por narrativas biográficas mais como tempero picante e como confirmação do seu caráter polêmico do que como fato realmente importante para a história ou para a configuração ideológica ou política do poeta. No entanto, na narrativa ficcional, esse episódio histórico amarrado à vida e à obra do poeta barroco constitui um marco no processo de transformações políticas e literárias importantes para a formação cultural e identitária no Brasil.

Pedro Calmon narra a "estrondosa morte do alcaide-mor" de modo bastante sintético, porém com alguns detalhes importantes, e intitula o desfecho como "O crime". É notório que o historiador dá importância à exatidão temporal dos fatos, enquanto que a ficcionalização desse fato privilegia a descrição do espaço e da visualização da cena.

> Às 10 horas da manhã de 4 de junho de 1863, oito mascarados surpreenderam Francisco Tele na rua do colégio.
> Ia na *serpentina*, aos ombros de dois pretos. A tiro, derrubaram os condutores; impediram o alcaide de saltar da rede desembainhando a espada; e um deles, arrancando a máscara (o tenente Antônio de Brito de Castro), bradou: *Matá-lo-ei de frente e com meu pulso, como cavaleiro*. E vibrou-lhe o golpe mortal.
> Deixaram-no agonizar e fugiram para o Colégio dos padres (CALMON, 1983, p. 65, grifos do autor).

Vejamos como se dá a apropriação paródica no romance, que não registra a data nem o horário do acontecimento. Sabemos apenas que é pela manhã: "Tensos, alertas, com os capuzes em torno da cabeça e as armas empunhadas, os oito homens se emboscaram nos desvãos da rua de trás da Sé. Dois a dois, aguardaram" (MIRANDA, 1989, p. 26).

A mudança do local do crime é ficcionalmente importante, pois sugere que os assassinos se escondiam atrás da igreja, indicando, simbolicamente, a

posição intermediária, mas não isenta, dos jesuítas na empreitada. No entanto, trata-se do mesmo local, pois a catedral da Sé, na Bahia, localizava-se na mesma rua do colégio. A narrativa do romance segue acrescentando a presença de um molecote a auxiliar os conspiradores, chamando a atenção do alcaide e fazendo-o abrir as cortinas da liteira para ouvir o brado dos encapuzados:

> 'Morte ao alcaide-mor Francisco Teles de Meneses, áulico lambe-cu do Braço de Prata'. Gritou um dos homens da emboscada. Os olhos do alcaide-mor cintilaram ao ver os encapuzados cercando a liteira. Fechou as cortinas, nervoso. Os escravos mal tiveram tempo de se defender, atingidos por tiros de bacamarte caíram ao chão.
> [...] Um dos homens retirou o capuz. O alcaide empalideceu ao reconhecer Antonio de Brito, o inimigo que havia pouco tempo tentara matar. Por um momento tudo pareceu parar. Os homens ficaram estáticos como imagens de pedra.
> [...] O alcaide-mor meteu a mão na cintura, tirou a garrucha e atirou em Brito, acertando-o no ombro. Um conspirador, com um golpe de Alfanje, decepou a mão direita do alcaide (MIRANDA, 1989, p. 26-27).

A partir daí a narrativa do romance acrescenta nova tentativa de reação do alcaide, mas "Antonio de Brito foi mais rápido, cortando fundamente a garganta de Teles de Menezes com seu gadanho" (MIRANDA, 1989, p. 27). Apesar do golpe final no peito, o alcaide encontra forças para dizer: "O Braço de Prata vai me vingar". O grupo foge em direção ao colégio dos jesuítas, levando a mão decepada.

A morte do alcaide para a biografia do poeta significa o início das perseguições políticas e da decadência financeira, mas para a cidade da Bahia e para a colônia significava a desestabilização do poder instituído pelo governador e seus comparsas que, na visão de Gregório de Matos, Antonio Vieira e Gonçalo Ravasco, impediam os avanços políticos, culturais e econômicos da colônia. Como consequência do crime, observamos que o início do romance marca o estado de decadência cultural, moral, política e ética da cidade e o poeta acompanhando-a pela janela, mas à medida que a narrativa avança e as perseguições se fortalecem, o poeta decaído, após o exílio, passa a perambular pela cidade. Ele, de observador passa a andarilho e a cidade andrajosa tem, enfim, uma manhã luminosa com brisa fresca que traz a notícia da destituição

de Antonio de Souza do cargo de governador da Bahia e a restituição de Gonçalo Ravasco ao cargo de secretário de Estado e da Guerra. Aparentemente, restitui-se a ordem.

O romance que apontamos como construção paródica vem questionar também as categorias de gênero, pois se assemelha tanto à narrativa biográfica quanto à narrativa histórica, mas essa semelhança se dá no nível da diferença, já que insere tais narrativas no mundo da ficcionalidade, em que a objetividade, a finalidade e a autoridade narrativa são contestadas, mas não destruídas, pois o questionamento que se faz sobre a autoridade e a objetividade do discurso histórico depende da existência deste discurso que lhe serve de instrumento. É preciso, portanto, que o romance apresente o discurso da história para, então, subvertê-lo, e esta subversão deve geralmente ocorrer no âmbito ficcional. É dando voz aos personagens históricos, como testemunhos de um outro ponto de vista possível sobre a história, que o romance põe em discussão a autoridade do discurso histórico. Este outro ponto de vista cria um novo centro narrativo que era antes visto como periférico, não por ser um acontecimento menos importante, mas porque um outro ponto de vista havia sido eleito como verdade histórica hierarquicamente superior, de acordo com interesses ideológicos difundidos em tempos, espaços e culturas diferentes.

Gregório de Matos, no romance, é expressão tanto do colonizador, por formação, quanto do colonizado, pela experiência vivida. É neste sentido que o poeta é um excêntrico que se identifica "com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado" (HUTCHEON, 1991, p. 88). Ou seja, o poeta se identifica com o poder maior que está na Europa e, por sua formação intelectual europeizada, aspira a este poder que, no entanto, lhe é negado e só será concedido oficialmente no século XIX, quando interesses históricos e literários permitirem (CALMON, 1983, p. 212–217). Segundo o historiador Pedro Calmon, em 1713 o poeta Tomaz Pinto Brandão foi o primeiro a lembrar Gregório de Matos, imitando-lhe o estilo e mais tarde Nuno Marques Pereira, na segunda parte *d'O Peregrino da América*, cita-o na relação dos poetas da cidade ao lado de Eusébio de Matos. Porém, não o mencionou Rocha Pita na *História da América Portuguesa* por motivos assumidos pelo historiador do século XVIII: "não lhe

perdoaria a rima de mim...". A narrativa de Calmon contradiz a afirmação de Antonio Candido e Wilson Martins de que apesar de ter permanecido na tradição local, Gregório de matos não existiu literariamente (ou em perspectiva histórica) até o romantismo. Ainda de acordo com Calmon, a "sátira de Pinto Brandão, a menção do *Peregrino da América,* os códices setecentistas provam que, não subindo à dignidade dos prelos, caíra no luxo das livrarias, delas saltando para a tradição popular" (CALMON, 1983, p. 211).

A visão pessimista em relação ao futuro da cidade da Bahia e a imagem pejorativa que o poeta constrói são antes fruto do desejo de edificação de uma imagem moral da cidade. É claro o desejo do poeta de que, por meio da crítica, ocorram mudanças, ainda que estas mudanças se deem no sentido de uma aproximação aos costumes e crenças europeias. Não há intenção meramente destrutiva, no sentido de que a cidade da Bahia não represente nada (em termos de identidade) nem para o poeta, nem para o Brasil, por ver-se dominada pelas leis ou, ao contrário, por não se deixar dominar totalmente pela cultura de Portugal. Ou seja, o próprio posicionamento do poeta em relação à cidade da Bahia é paradoxal, pois ao mesmo tempo critica a exploração mercantilista feita por Portugal e também as atitudes da população[1]. Ao mostrar como os vícios aqui se tornam virtudes, comprova a ausência do domínio português no que diz respeito aos aspectos culturais em formação. O que valia como virtude na Europa nem sempre era possível ser conservado numa terra que os olhos do rei alcançavam apenas por meio de cartas.

Apesar de ter formação intelectual aos moldes portugueses, Gregório de Matos reconhece a brasilidade, portanto, pelos vícios vistos como virtudes. Considerando que uma não-identidade é também uma forma de identidade, ou seja, o fato de não se identificar totalmente com o "espírito humano"[2] (SANTIAGO, 1995) europeu abre a possibilidade de formação de um novo espírito não menos humano que o imposto pelo colonizador e durante muito

[1] O melhor exemplo desta crítica é o poema *Triste Bahia*, que fala das transformações ocorridas na cidade devido à chegada da "máquina mercante" que a fez dar "tanto açúcar excelente pelas drogas inúteis". Deste modo, o poeta coloca os mercadores como o primeiro móvel da ruína da cidade.

[2] A expressão é de Joaquim Nabuco e sintetiza a ideia de que "O espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do Atlântico".

tempo aceito pelo colonizado. Assim, a formação intelectual e o ativismo político e social de Gregório de Matos o fazem oscilar, num movimento pendular, entre duas identidades e duas culturas: a colonial e a do europeu e, assim, pé lá e pé cá é que ele melhor representa este espírito multicultural que é o ser brasileiro.

No romance *Boca do Inferno*, este movimento pendular se concretiza em atos e palavras, pois o poeta está dividido entre uma figura que observa a cidade através de uma janela e a descreve e outra que é parte desta cidade circulando por seus becos, prostíbulos, palácios e igrejas. Esta duplicidade de Gregório de Matos é refiguração paródica daquela apresentada estilisticamente em sua obra poética e possibilita a construção do personagem em sua complexidade humana, característica do espírito barroco que se instalava no Brasil, adequando-se ao contexto de imposições de valores europeus e à cultura brasileira que se formava.

Na narrativa, as apropriações de trechos dos poemas de Gregório de Matos constituem uma espécie de metonímia, em que não se desconsidera o todo dos textos, mas também não o apresenta. Se na biografia de Pedro Calmon, a qual tomamos como exemplo, os poemas são ilustrativos do estilo e do posicionamento ideológico do poeta, incorporados à narrativa romanesca eles adquirem estatuto pragmático, mundano, tornam-se fala, descrição de espaços, impregnando a narrativa com o estilo do poeta. Os versos de Gregório de Matos são o próprio poeta desfeito em linguagem.

Assim, o nativismo de Gregório de Matos ou o seu sentimento de pertencimento à colônia está, no romance de Ana Miranda, inscrito pela relação ser, espaço e tempo, sendo o espaço cultural territorializado elemento definidor do ser nacional em processo de formação. Apropriações de poemas que descrevem criticamente a cidade da Bahia revelam este ponto de vista. Deste modo, no romance encontramos:

> 'Esta cidade acabou-se', pensou Gregório de Matos, olhando pela janela do sobrado no terreiro de Jesus. 'Não é mais a Bahia. Antigamente havia muito respeito. Hoje, até dentro da praça, nas barbas da infantaria, nas bochechas dos granachas, na frente da forca fazem assaltos à vista'. (MIRANDA, 1989, p.13).

O leitor que conhece a obra do poeta se lembrará do poema *A huma cobra qu [sic] se dezia andava no boqueirão de Sancto Antonio do Carmo*, que citamos a seguir para que seja possível observar diferenças e semelhanças:

Acabouçe esta cidade
senhor, jâ não he Bahya,
jâ não ha temor de Deus,
nem del Rey, nem da Justiça.
Lembrame que ha poucos annos,
inda não hâ muytos dias,
que para qualquer função
de hum crime, prizão se via,

Hião por ese certam
ao centro da Jacobina
prender algum matador
inda que foçe a espadilha.
E hoje dentro na prassa,
nos barbas da Infantaria,
nas boxexas dos granaxas.
com pote, e forca a vista
Que esteja hum surucucû,
com soberanna ouzadia,
feita parca das ydades,
cortando ao pos âs vidas?

Com tantas mortes as costas
que não haja huma rifa,
de paos, que ao tâl matador
lhe ponha o basto em sima
He muyto barbaro rigor
o desta cobra atrevida,
que esteja na estrada publica
fazendo asaltos a vista
Onde estâ Gaspar Soares
que não vay â espora fita
Ainda sujeito a revisão
no lazão lansarlhe a garra,
e mettella na enxovia
Se está no mato emboscada
no seu mocambo metida,
mandemlhe hum terço ligeiro
de Infantes de Henrique Dias.

Se dizem que estâ na peça,
sem lhe fogo â culimbrina,
jâ quye faz peças tam caras
custelhe esta peça a vida.
Vem quatro, ou seis Artelheyros
cavalgarlhe a Artelharia,
por que sendo noyte, dâ
fogo, â toda a couza viva
Tira com ballas heruadas,
A que não hâ medissina
porque a trâs sempre na boca,
com veneno, e sallina.

E o cazo he mostruzidade,
porem não hê maravilha,
que haja cobras, e largartos,
entre tanta sevandija
Sô digo que he boa pessa,
por que na pessa escondida
vêlla na pessa de noyte,
dorme na pessa de dia.
(MATOS, *2009, grifos nossos).*

O recorte e as alterações da forma, do conteúdo e do contexto marcam a diferença textual na apropriação, mas a intenção de descrever o estado de decadência da cidade permanece. Na narrativa, os versos sugerem ainda o que está por vir: o assassinato do alcaide. Notamos que o descontentamento do poeta em relação à situação da cidade se dá devido às mudanças políticas, com as quais ele não concorda. No poema, há o tom de denúncia do matador autorizado pelo poder público que no romance entendemos tratar-se do alcaide-mor. A frase "antigamente havia muito respeito" sintetiza a ideia de que já não há justiça na cidade. Assim como a "surucucu com soberana ousadia" que está "na estrada pública fazendo assaltos a vista", no romance estão também os encapuzados prontos para a vingança escondidos atrás da igreja. A falta dos detalhes narrados no poema propõe, na narrativa ficcional, um outro sentido ao pensamento de Gregório de Matos, mas sem destituir o sentido dado pelo poema. O que era denúncia de abusos do poder passa a ser também anúncio da desordem geral.

O empréstimo do texto do poeta gera uma alternância de sentidos na medida em que o leitor identifica o poema, mas não encontra o todo significativo. Entre o sentido de denúncia e o de anunciação há uma diferença de amplitude que vai do particular para o geral. Do mesmo modo, o romance não é apenas uma narrativa sobre a vida do poeta e sua literatura, mas também sobre a vida na colônia, sobre a formação da identidade nacional brasileira.

As reflexões sobre a influência do escritor do barroco espanhol Góngora y Argote parecem marcadas por um sentimento de inveja do seu cultismo. Gregório de Matos que transitou entre os estilos do movimento barroco foi influenciado também por Quevedo, poeta espanhol de traço conceptista. O romance, talvez por enfatizar a face satírica de Gregório, propõe o gongorismo como aspiração inatingível pelo poeta da América colonial. Sua localização – estar no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete – parece ser motivo suficiente para que não alcançasse o culteranismo do poeta espanhol. A questão proposta ao leitor é: "Teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente?" (MIRANDA, 1989, p. 13). A pergunta do narrador pressupõe o conhecimento do leitor a respeito da biografia do poeta barroco e, ao mesmo tempo, o lança em direção à narrativa para nela descobrir o motivo da pergunta.

Aquele que conhece ou tem em mãos a biografia de Gregório poderia considerar a pergunta do narrador, no romance, uma provocação irônica. Ao sair de Coimbra Gregório de Matos compôs versos hostis à cidade que diziam "Adeus Coimbra inimiga,/ dos mais honrados madrasta,/ que eu vou para outra terra/ onde viva mais à larga". (CALMON, 1983, p. 28). Mais tarde, diante do infortúnio e da distância, relembra: "Eu sou conimbriense/ nascido nestas montanhas" (CALMON, 1983, p. 27). Assim, poderia o leitor concluir que, se Gregório tivesse nascido espanhol, talvez satirizasse ou denunciasse as mazelas da Espanha e dos espanhóis. No entanto, seria ainda grande poeta satírico.

Fica aberta, no romance, a discussão iniciada com a publicação da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, que teve como debatedores – em polêmica bem conhecida, mas que vale ser retomada aqui – Afrânio Coutinho e Haroldo de Campos. De acordo com Candido, para que haja, de

fato, literatura é preciso escritores conscientes de seu papel, capazes de consolidarem uma obra que estimule a formação de um público, de modo que com esses três elementos se promova a "continuidade literária" (CANDIDO, 1981, p. 24). Ou seja, ao não afastamento das obras com seu público, a fim de que se possa configurar um sistema. Esse "esforço de glorificação dos valores locais" é, segundo Candido, "fruto de condições históricas" (CANDIDO, 1981, p. 27), de um desejo de desenvolver autonomia e unidade quando o Brasil deixou de ser colônia e se tornou nação. Isso impõe à consciência brasileira a necessidade de construir uma identidade nacional, tornando-a a missão de todo escritor.

Na obra, *Conceito de literatura brasileira* (1981) Afrânio Coutinho também se coloca contrário ao modelo de formação de Candido. Coutinho defende o barroco como movimento pertencente à literatura brasileira, identificando Gregório de Matos como o primeiro autor dessa literatura pelo seu sentimento nativista. Segundo o autor, "a brasilidade já se vinha constituindo, consolidando e libertando havia muito antes da fase de 1750 a 1836" (COUTINHO, 1981, p. 39). O autor defende, portanto, que a formação da literatura brasileira se iniciou com o barroco. Os argumentos de Coutinho são de que o descrédito do movimento barroco pelos portugueses tem motivos políticos e sociais. Pelo fato de o barroco ter sido um fenômeno originalmente espanhol, a preocupação com a "importação cultural [...] se somava à dominação política" (COUTINHO, 1981, p. 40), gerando a condenação e a repulsa dessa estética. Portanto, segundo Coutinho, o sentimento do ideal nacional de se libertar do poder de Portugal que existia desde os primeiros tempos, fez com que os brasileiros buscassem modelos fora de Portugal, encontrando no barroco espanhol uma forma de reagir contra o jugo português. Dessa forma, Coutinho atribui ao barroco brasileiro uma preocupação nativista.

Haroldo de Campos, em *O Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989), coloca-se contrário ao modelo de historiografia presente na obra de Antonio Candido. Haroldo de Campos argumenta que esse modelo "é necessariamente redutor" e que no romantismo, a "'autenticidade' e 'permanência' são entendidos como valores 'auráticos', não-críticos, a-históricos, na medida em que são avaliados por um cânon axiológico absoluto, alçado à

condição de verdade atemporal" (CAMPOS, 1989, p. 34-35). O poeta e ensaísta afirma que a exclusão do barroco por Candido, em seu modelo de formação, privilegia o olhar romântico e assume uma perspectiva crítica anacrônica.

Silviano Santiago, por um terceiro viés argumentativo, afirma que o compromisso missionário dos pensadores brasileiros (escritores e pensadores de cultura de modo amplo) tem sempre como horizonte de reflexão a oposição entre o local e o universal. O escritor romântico abandona qualquer complexo de inferioridade em relação à Europa (o "lá") deixando de copiá-la, para, então, refletir, apresentar e valorizar as particularidades do Brasil (o "cá") em suas obras.

Parece-nos que, ao barroco brasileiro, faltou abandonar esse complexo de inferioridade, deixar de copiar Góngora, Quevedo e Camões. E o romance *Boca do inferno* explora essa questão do sentimento de inferioridade, apresentando a opinião de Gregório sobre seus próprios versos: "As poesias líricas que escrevia lhe pareciam muito abaixo das de Góngora y Argote. E inúteis. Nas duas mil casas da Bahia, as pessoas estavam mais preocupadas com a concupiscência e a avidez pecuniária do que com o espírito" (MIRANDA, 1989, p. 204).

E para encerrar a discussão com o rabino Samuel da Fonseca, personagem do romance que propõe a Gregório de Matos a impressão dos seus versos em Amsterdam, o poeta argumenta negativamente dizendo: "Estou apenas sendo justo, senhores filósofos, faço versos para os que não sabem ler" (MIRANDA, 1989, p. 206). Quase sempre o que justifica o caráter profano, inferior das composições aos olhos do poeta, é o meio em que vive. E a voz narrativa complementa e reafirma essa visão pessimista de Gregório sobre sua produção tanto pelo recurso da onisciência quanto pela retomada do discurso histórico "O mundo sempre estivera cheio de poetas como ele [...]. Gregório de Matos não estava entre os piores" (MIRANDA, 1989, p. 205). A narrativa, portanto, privilegia essa visão do ser marcado pelo território cultural em que vive (a colônia) e não pelo espaço no qual se formou (Portugal). É o narrador quem anuncia a incorporação da cidade por Gregório de Matos:

> Ninguém conseguiria mudar a natureza de Gregório de Matos. Não havia mais nenhuma mulher em Portugal para ser fornicada.

> Tampouco tinha o poeta mais nada a aprender por lá. Estava sendo devorado por um monstro que não via, estava numa cidade decomposta, sediado entre seu espírito fecundo e sua alma mordaz. Poderia ter-se dedicado à lírica ou à transcendência espiritual, como Vieira, mas abdicara da graça da manhã ensolarada e dos mistérios suaves, deixava-se vagar pela esfera mais funda e por isso o chamavam Boca do Inferno. Mas boca do inferno não era ele. Era a cidade. Era a colônia (MIRANDA, 1989, p. 232).

O narrador relata, no epílogo do romance, o destino das personagens, e o mesmo se dá em relação à cidade que "haveria de ser sempre um cenário de prazer e pecado [...]. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno" (MIRANDA, 1989, p. 326).

O fato de o Brasil não estar constituído como Estado-nação está implícito no questionamento proposto pelo narrador no início do romance e certamente influenciaria a produção literária de Gregório de Matos, pois se trataria de outro contexto histórico. Observamos que as apropriações de poemas e fragmentos biográficos contribuem para a construção de um discurso voltado para o caráter nativista do poeta barroco. A cidade, a população da colônia, sua situação política e econômica adquirem forma e expressão através dos fragmentos de textos que se deslocam dos registros históricos para a narrativa romanesca. É esta transcontextualização de gênero, estilo e convenções a que chamamos de paródia. O traço irônico desta paródia surge no trânsito entre os textos apropriados e o modo como são elaborados no romance, no plano semântico que se institui pela justaposição de discursos.

Como pudemos ver na apropriação do poema citado anteriormente, a leitura integral do texto leva o leitor a construir uma ideia sobre a decadência da Cidade da Bahia do século XVII; já no romance, alguns versos desse poema são utilizados na introdução à narração do assassinato do alcaide-mor, do qual o poeta é cúmplice. Os versos emprestados vêm sugerir tanto uma explicação contextual para a ocorrência do crime – a desordem geral – quanto a reiteração da crítica antes feita por Gregório de Matos. Assim, o poema que tem o mote: "A huma cobra qu [*sic*] se dezia andava no boqueirão de Sancto Antonio do Carmo" introduz o olhar e o posicionamento do narrador que filtra os textos

de Gregório e de seus biógrafos. Poderíamos pensar aqui na construção do romance como um palimpsesto de leituras. O aprofundamento da leitura conduz o leitor a encontrar resquícios, sinais de outros textos ou outras interpretações sobre a condição do poeta, de seu espaço social e de seu tempo.

Encontramos ainda, no romance *Boca do Inferno,* descrições do espaço que vão da objetividade fotográfica à subjetividade poética. Essas descrições ambientam a narrativa tanto quanto interferem no caráter das personagens e, assim como Gregório de Matos, toda a população encontra-se corrompida pelo caráter paradisíaco e ao mesmo tempo demoníaco da cidade e pelo conflito cultural, político e econômico com a pátria-mãe, modelo de civilização. Lembramos aqui a afirmação de Homi Bhabha de que uma nação só se constitui pela necessidade de marcar diferenças em relação a um outro. Ou seja, só faz sentido caracterizar ou definir uma identidade nacional brasileira porque há uma necessidade de afirmação e de diferenciação em relação à nação americana, inglesa, francesa, etc. Assim, a ausência de uma unidade cultural e política autônoma, na colônia, poderia justificar o caos administrativo, mas parece que no romance essa ausência de um discurso de nação assinala também uma diferença em relação ao outro. Reclama-se a dependência política e a usurpação econômica exercida pela nação portuguesa que, pela distância, não consegue atuar administrativamente. A voz de Antônio Vieira que acusa:

> ‘Nos Brasis, nas Angolas, nas Goas’, continuou o jesuíta, ‘nas Malacas, nos Macaus, onde o príncipe só conhece por fama e se obedece só por nome, aí são necessários os criados de maior fé e os talentos de maior virtude. Dize isso a Sua Alteza, Gonçalo. Se em Lisboa, onde os olhos de príncipe vêem e os brados do príncipe se ouvem, faltam à sua obrigação homens de grandes obrigações, que será *in regionem longinquam?* O que será, nas regiões remotíssimas, onde o príncipe, onde as leis, onde a justiça, onde a verdade, onde a razão, e até mesmo Deus, parecem estar longe?’ (MIRANDA, 1989, p. 215).

O encontro de Gregório de Matos com o rabino Samuel da Fonseca motiva o narrador a dar notícias da realidade nos engenhos e, tratando da economia açucareira, afirma que “além de enfrentar as inclemências da natureza e as dificuldades inerentes à produção, os senhores da cana estavam sujeitos a

uma política desastrada da coroa" (MIRANDA, 1989, p. 292). Mais adiante, o narrador explica que os produtores pagavam ainda as despesas da guerra contra Holanda, "mas a colônia andava atrelada a Portugal. As moedas e riquezas não ficavam no Brasil. A economia marchava conforme as circunstâncias viessem a atender as necessidades do regime fazendário da metrópole". Por aí vemos o quanto custava à colônia a dependência administrativa de Portugal, por isso a irritação de Gregório de Matos que sentencia: "Os brasileiros são bestas, e estarão a trabalhar toda a vida por manter maganos de Portugal" (MIRANDA, 1989, p.293).

> Que me quer o Brasil, que me persegue?
> ....
> Com seu ódio a canalha, que consegue?
> que aqui honram os mofinos
> e mofam dos liberais
>
> **Que os Brasileiros são bestas,**
> **e estarão a trabalhar**
> **toda a vida por manter**
> **maganos de Portugal.**
> (MATOS, 1992, grifos nossos).

A voz do poeta a recitar apenas uma parte do poema, conclui o raciocínio do narrador, mas deixa um espaço para que lembremos a perseguição por que estava passando e era motivo da visita ao rabino. Assim, a duplicidade significativa dos versos emprestados pelo romance nos leva a pensar sobre a relação entre Brasil e Portugal, bem como sobre a relação entre o poeta, a colônia e a metrópole.

O espaço do romance incorpora aspectos culturais e morais impostos pelo colonizador, mas sem abandonar totalmente as características de origem. Há, com isso, uma espécie de unificação ou congruência entre ser e espaço, os quais são marcados ideologicamente pelo tempo histórico narrado. A cidade e Gregório de Matos são figuras máximas incorporadoras do espírito da época. A primeira por sediar tanto eventos históricos quanto a vida do poeta e a segunda por entoar o sentimento do mundo barroco no Brasil. O que desencadeia

essa refiguração no romance é o assassinato do alcaide Francisco Telles, fato que assinala o recorte que se faz sobre a vida do poeta e sobre a história do Brasil, para apontar e desenvolver questionamentos e reflexões a respeito das imposições moralizantes dos colonizadores sobre os colonizados, do caráter canônico da história e da crítica literária.

Nesta arena em que a Cidade da Bahia se transforma constroem-se dois centros: a personagem Gregório de Matos, de caráter múltiplo (histórico e literário; advogado e político; poeta e assassino) e o assassinato que, representando a guerra pelo poder, é um divisor de águas no romance: de um lado está a aristocracia colonial, com o apoio da Igreja, e do outro está o poder colonizador. Há um jogo entre os representantes da terra e os da coroa. Sobre todas as dualidades paira a ficcionalidade questionadora que propõe um discurso que não é nem o discurso canonizado pela história nem um discurso totalmente novo ou inventado. O discurso do romance propõe a ideia de que entrar na história pela Cidade da Bahia do final do século XVII, ou pela vida de Gregório de Matos, significa entrar num período de formação da identidade cultural brasileira pela boca do inferno num duplo sentido: a) o de que se inicia uma caminhada por um mundo de maldades e desordens e b) o de que o inferno é um mundo multiforme de contradições presente em toda a complexidade humana de Gregório de Matos.

A cidade da Bahia, enquanto microcosmo do Brasil colônia, é refigurada por Ana Miranda tal como a descrevem os documentos históricos e os poemas de Gregório de Matos, é síntese significativa destes textos e contribuem para a refiguração do poeta. Entre os textos parodiados e o texto paródico há uma mudança da visão panorâmica (da época, do estilo barroco, do espaço social e político da vida do poeta) para uma visão fragmentária.

Parece haver, no romance, um espírito de época se manifestando em toda a colônia, lugar de confronto entre dois centros de poder: o que se forma na colônia e o do colonizador que tenta expandir seus domínios. No poeta, visto por sua obra, essa oposição não resulta nem da supremacia do padrão da metrópole, nem do americano, há nele uma coexistência ambígua de duas culturas, duas tradições, dois centros, fazendo Gregório de Matos oscilar de um

centro a outro sem definir-se[3]. O espírito de época que pode ser lido na poesia de Gregório de Matos está lá não apenas porque ele vivia no século XVII, mas também porque ele observava, conhecia, atuava e, mais importante, porque ele registrou-se, através da linguagem poética, como homem do seu tempo influenciado e modificado pelo contexto social e histórico.

Há, na obra do poeta Gregório de Matos, dois centros, que se apresentam através do confronto entre duas figuras antagônicas refletidas na sua formação epistemológica e biográfica. Por um lado, está o poeta em sua formação histórica a partir de um colonialismo português (econômico, jesuítico...) e por outro a realização dessa formação, enquanto experiência, na colônia – terra que se apresenta como a inversão da Europa.

A refiguração de Gregório de Matos no romance demonstra uma preocupação da autora em dar a ele complexidade humana através de seu lugar no mundo barroco, de sua existência como figura histórica e política, através de suas descrições como indivíduo e como artista. Essa complexidade humana, busca de romancistas e biógrafos, dá ao poeta um caráter paradoxal que é próprio do ser barroco. Portanto, Gregório de Matos é o Boca do Inferno não apenas pelas palavras que profere, mas pelo ser barroco (brasileiro e português) que sintetiza. É uma entrada para desvendar essa identidade complexa que é o ser brasileiro e é esta a busca maior do romance, enquanto representação histórica.

Para que esta caracterização se dê coerentemente, dois aspectos da estética barroca estão fortemente apresentados no romance: o Cultismo e o Conceptismo. Essas características estão entrelaçadas à forma e ao conteúdo da obra de modo a garantir o seu teor histórico-crítico-literário-biográfico. Assim como para os artistas associados à estética e ao comportamento barroco, o romance transmite a sensação inquietadora de que em tudo habita uma natureza dúplice. O que era apresentado pelo uso de antíteses, onde cada afirmação

[3] Esta construção de Ana Miranda é uma visão do "ser brasileiro" que muito se parece com a descrita por J. Nabuco e analisada por S. Santiago em "Atração do Mundo" (1995) op. cit. Para Nabuco, "os americanos pertencem à América pelo sedimento novo, flutuante do seu espírito e à Europa por suas camadas estratificadas". Esta dupla formação do espírito brasileiro, segundo Nabuco, possui um equilíbrio aparente, pois "não se pode dar o mesmo peso e valor à busca sentimental do começo e à investigação racional da origem". Parece, no entanto que no romance há uma grande valorização da busca sentimental do começo e a investigação racional serve como fundamentação desta busca.

implicava o contrário dela mesma, o paradoxal está no romance através da personificação de Gregório de Matos. Ele é o ser que guarda o avesso daquilo que mostra e o mundo de Gregório de Matos é o resultado de um jogo feito diante do espelho.

No romance *Boca do Inferno*, há uma preocupação com a identidade brasileira em suas origens, enquanto que no período da estética barroca o que se pretendia era compreender o presente através da realidade presente, numa tentativa de encontrar o ser brasileiro que emergia naquele entre-lugar cultural. Talvez despontasse em alguns artistas da época a consciência da formação cultural multíplice e o desejo de independência cultural e, assim sendo, estariam dando início a um sentimento de nacionalismo, de brasilidade que os punha contra as imposições culturais europeias e ao mesmo tempo não se sentiam capazes de desligar-se totalmente delas.

Podemos observar no romance o paradoxo barroco, uma incessante disputa entre o ser e o parecer: "A cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno" (MIRANDA, 1989, p. 12). É importante notar, neste trecho, que os termos antitéticos *Paraíso e Inferno* aparecem com inicial maiúscula, destacando a relevância dos termos na construção frasal enquanto elementos enunciativos de um discurso que permanece e se desenvolve no percurso histórico do romance e que se prende mais ao caráter moral da cidade do que a aspectos cenográficos.

O que Ana Miranda faz, nesta narrativa, é transpor o caráter polêmico e controverso de Gregório de Matos para toda uma estrutura de época, tornando possível propor questionamentos sobre campos diversos – histórico, literário, político, econômico, social. Assim, questionar esse tempo através da figura de Gregório significa rearticular um discurso fundador de uma identidade, a partir de uma personagem também fundadora e de dentro deste discurso problematizar e questionar a constituição do ser e da cultura brasileira. Por meio destes questionamentos, talvez possamos nos atrever a formular uma resposta para a pergunta: por que Gregório de Matos se tornou cânone?

A formação intelectual de Gregório de Matos está na metrópole, mas a aplicação, o experimento deste discurso ocorre no Brasil, onde a cultura europeia

domina pela força, mas não deixa de ser contaminada. E é nesta rua de mão dupla que Gregório de Matos caminha e é nela que a formação da identidade do brasileiro emerge no romance *Boca do Inferno*. Ao discutir sobre a poesia de Góngora, Quevedo e Lope de Vega com Gonçalo Ravasco, Gregório de Matos ouve do amigo: "Português? És um poeta brasileiro e aqui tudo é diferente". Afirmação com a qual o narrador concorda e explica:

> Sem dúvida o fato de ser um poeta brasileiro fazia com que Gregório de Matos se sentisse um idiota. Vivia afastado da metrópole e perdia-se em divagações bastante confusas sobre si mesmo. Achava que nada mais tinha a perder depois que voltara para sua terra, viúvo e solitário (MIRANDA, 1989, p. 104).

Apesar disso, o que importa é a condição colonial em que está inserido, seria um anacronismo afirmar que "brasileiro", na fala de Gonçalo Ravasco, tenha conotação nacionalista.

A atualização do discurso nativista, presente na obra de Gregório de Matos, pelo romance, ocorre quando a noção de centro deixa de funcionar na narrativa como uma realidade fixa e imutável que serve de pivô entre opostos binários onde sempre um dos lados é privilegiado: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, ocidente/oriente, colonizador/colonizado, e passa a ser considerado como uma elaboração, uma ficção, em que o "ou-ou" dá lugar ao "e-também" da multiplicidade e da diferença. O romance *Boca do Inferno* privilegia essa multiplicidade quando, ao narrar a vida de Gregório de Matos, o faz considerando não apenas seu caráter artístico, mas também sua atividade social, política, religiosa e individual; dando a ele não a perspectiva do cânone literário, mas a do indivíduo que se posiciona ativamente contra a situação política e cultural da colônia e que, por isso, é posto à margem do sistema, tornando-se um poeta andarilho que canta o desconserto do mundo colonial. Desse modo, o nativismo de Gregório de Matos, tal como o discute Afrânio Coutinho, está no romance como traço ideológico em questionamento. Cada fragmento de texto apropriado diz tanto sobre o contexto social e político da cidade quanto sobre os interesses individuais do poeta.

A última Quimera: a nação em trânsito

A análise empreendida até aqui do romance *Boca do Inferno* demonstra que a condição colonial brasileira é construída através da descrição do espaço social, cultural, político e econômico no qual vivia o poeta Gregório de Matos. Incorporador dessa condição inscrita na Cidade da Bahia, o poeta declara no romance, bem como em sua poesia: "A ti tocou-te a máquina mercante que em tua larga barra tem entrado; a mim foi-me trocando e tem trocado tanto negócio, e tanto negociante"[4] (MIRANDA, 1989, p. 12).

Essa relação do protagonista com o espaço social se dá de modo diverso em *A última quimera*. Neste, o tempo e o contexto histórico da narrativa já não comportam o mesmo ideal. O Brasil de Augusto dos Anjos busca impor-se no contexto mundial como Estado-nação. Os antigos interesses de afirmação da condição nacional precisam ser reformulados e caminham para um processo de reafirmação ou de confirmação da autonomia e legitimidade do Estado-nação brasileiro. A dependência administrativa e cultural em relação a Portugal fazia vigorar, no Brasil colonial, um discurso oscilante entre a manutenção do regime e a sua crítica, porém sem pensar ainda na independência instituída quase dois séculos depois.

É interessante notar que os recortes temporais feitos por Ana Miranda para a construção narrativa dos romances fazem coincidir momentos decisivos da história social brasileira e da biografia dos poetas refigurados. Representantes da história literária brasileira, esses poetas são propostos nos romances como protagonistas e testemunhas da história social do país. Em *A última quimera*, Augusto dos Anjos não é comparado, nem definido pelo meio em que vive. O espaço social é diversificado, múltiplo, enquanto o poeta sofre para adaptar-se a essa diversidade. A Paraíba, o Rio de Janeiro e Leopoldina tem características próprias que o poeta vai desvelando, embora não se encaixe em nenhuma delas. Elas demarcam um percurso, pegadas que sinalizam os infortúnios de Augusto dos Anjos e sua visão de mundo.

---

[4] Apropriação da segunda estrofe do soneto "Triste Bahia", no qual segundo Antonio Dimas "pondo os olhos primeiramente na sua cidade, conhece que os Mercadores são o primeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis e enganosas". DIMAS, A. *Gregório de Matos*: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

Assim, o Engenho do Pau d'Arco, na Paraíba, onde passou a infância, é o espaço em que se configuram lembranças da formação pessoal e intelectual do poeta; o Rio de Janeiro, sereia falaciosa, sintetiza as grandes dificuldades financeiras, a desintegração do sonho; e Leopoldina, a cidade calma onde finalmente o poeta encontra sossego financeiro ainda que não lhe proporcione perspectivas de futuro literário. A realização do sonho, da quimera, não ocorre em nenhum espaço existencial, a vida e a obra de Augusto dos Anjos se completam em sua cosmogonia. Os espaços físicos da narrativa simbolizam, por outro lado, o país em agonia, sofrendo com as diferenças políticas e sociais internas diante de um processo de integração nacional e mundial.

No contexto histórico e social narrado nos romance *Boca do Inferno* e *Dias e Dias* as relações entre Brasil e Portugal são de grande importância para a configuração do *status quo* da formação do Estado-nação brasileiro. O Brasil colonial de Gregório, assim como o Brasil independente de Gonçalves Dias, tinha a nação portuguesa ou europeia como referência no sentido de inscrever nela ou a partir dela uma identidade, um senso de comunidade. No novecentos, as exigências impostas pela sociedade industrial que provoca um fluxo migratório mundial serão outras. É preciso que o olhar nacional se volte para a sua organização interior e proponha mudanças que levem, a partir do autorreconhecimento, à integração no contexto mundial. Construir um romance sobre Augusto dos Anjos significa refigurar o seu tempo-espaço. O recorte temporal feito sobre a vida do poeta, no entanto, indica a preocupação da autora em destituí-lo de seu aspecto canônico para investir nele as agruras do tempo.

Se no *Boca do Inferno* o narrador apropria-se dos versos do poeta, buscando neles as várias faces de Gregório de Matos e, principalmente, um perfil político e social da colônia, em *A última quimera* são apropriadas as correspondências de Augusto trocadas com dona Córdula, sua mãe. As cartas, tal como nos mostra Raimundo Magalhães Júnior na obra *Poesia e vida de Augusto dos Anjos* (1977), são documentos que registram a preocupação do poeta em relação aos acontecimentos políticos e literários de seu tempo. Ana Miranda constrói a narrativa do romance tendo essas cartas como fonte (além de outros textos históricos) e apropria-se de alguns trechos em que o poeta, enquanto

intelectual que luta por um espaço na sociedade literária, tece comentários e opiniões sobre personagens e fatos da história do Brasil que testemunha.

O que pretendemos, neste momento, é reconhecer o potencial crítico dessas apropriações de fragmentos textuais que tratam de assuntos nacionais. Esses fragmentos nem sempre estão tal como são encontrados nas cartas e, por vezes, basta-lhes a transcontextualização para modificar-lhes o sentido ou mesmo a intenção primeira expressa nas cartas. Repetição com diferença crítica, justaposição de ideias é o que nos parece ocorrer em alguns momentos da construção narrativa.

A caracterização das cidades por onde passou Augusto surge em vários momentos da narrativa. Fragmentos de uma mesma carta estão espalhados a fim de dar ao leitor uma ideia da visão do poeta a respeito desses espaços sociais tão diversos e que proporcionam diferentes experiências e inspirações poéticas. Em carta enviada a D. Córdula aos 29 de maio de 1911, por exemplo, Augusto demonstra depois de poucos meses estando no Rio de Janeiro, sua decepção com a cidade que era então capital do país.

O ano de 1910, quando Augusto dos Anjos muda-se para o Rio, é marcado pela disputa eleitoral pela sucessão presidencial entre o Marechal Hermes R da Fonseca e Rui Barbosa. Ano de decisão também para Augusto, pois o agravamento da crise econômica obrigara a família a desfazer-se do Engenho do Pau D'arco, cenário de sua infância e juventude presente em suas composições poéticas. Nesse mesmo ano, casa-se com Esther Fialho e ocorre o incidente com o presidente da província, João Machado, tomando a decisão de pedir demissão e partir para o Rio de Janeiro. Três meses depois, continuava desempregado na capital nacional. A notícia do primeiro emprego no Rio é dada a 29 de abril de 1911 e na carta à mãe, datada de 29 de maio desabafa ao falar sobre o irmão, Aprígio dos Anjos, que também se mudara para a capital:

> Desenvolveu ele alguns esforços, no intuito de arranjar qualquer emprego nesta capital – espécie de sereia falaciosa – pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm aqui pela primeira vez [...]. Era meu desejo que Aprígio não saísse agora do Rio de Janeiro. Todavia, em se tratando

> de lutar pela vida, nesse século de danação social, em que o dinheiro logrou a tiara de pontífice ubíquo, para reinar discricionariamente sobre todas as coisas, é muito de louvar o procedimento do Aprígio, saindo dessa Paraíba Madrasta, enxotadora de seus filhos, em busca de outra atmosfera mais propícia a florescer libérrimo de suas ricas aptidões de moço (MAGALHÃES JR, 1977, p. 248).

No romance, estas críticas aparecem em momentos e contextos diversos, unidas a outras críticas feitas pelo poeta em outras cartas, artigos publicados em jornal. O narrador, antes de citar, entre aspas, um trecho da carta, descreve os motivos da decepção do poeta.

> Uma cidade cosmopolita, mas que até então lhe parecia uma aldeia – embora houvesse muitos franceses e ingleses – repleta de injustiças sociais, um espetáculo de miseráveis ao lado de caleças, automóveis, que tornavam as ruas tristes corredores. 'O Rio de Janeiro é uma espécie de sereia falaciosa, pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm pela primeira vez' (MIRANDA, 1995, p. 33).

A narrativa une ao enunciado da carta uma ideia comum à cultura brasileira, pois compara o Rio a uma "aldeia", sugerindo a ausência de civilização e ressalva a presença de alguns franceses e ingleses, como presença da civilização. O que o romance faz, nos parece, é configurar no discurso do narrador e, por extensão, no de Augusto dos Anjos, o pensamento típico de uma época em que muito se valoriza o elemento europeu, que ainda constitui um modelo de civilização. A modernidade brasileira se prepara ainda para as discussões e mudanças no plano social, cultural e político.

É neste ambiente de mudanças que amadurecem os ideais que farão parte de um projeto artístico que será discutido a partir de 1922. Um projeto que valorize e proponha a redefinição da identidade nacional, reconhecendo que os moldes do nacionalismo romântico já não se enquadram no contexto social e histórico brasileiro do novecentos. No *A última quimera*, essa ambientação é essencial em dois sentidos: o da relação entre o ser (o poeta) e seu contexto histórico e social, que determinam a sua trajetória pessoal; e o da inscrição

deste ser como peça chave para se pensar este momento de transição histórica e literária. Na citação acima, temos a voz do poeta endossando este clima paradoxal na capital nacional. As ruas invadidas pelo automóvel, símbolo da modernidade industrial, vistas como "tristes corredores", tem como imagem oposta a presença dos miseráveis e a intelectualidade tacanha descrita, mais uma vez, pela voz do poeta:

> Disse (Augusto) que o Rio era uma cidade que premiava as falcatruas. Os honestos, os sonhadores, eram considerados bestas idiotas. Dentre os poetas grassava o convencionalismo imbecil de Aníbal Tavares, Teófilo Pacheco, a camarilha inteligente, competindo em bovarismos com letrados de Buenos Aires e Paris. Os intelectuais só se preocupavam com futilidades, como a estátua a Eça de Queiroz. Gente como Coelho Neto, João do Rio, grandes homens da literatura, enchiam páginas e páginas das folhas com o 'assunto tão palpitante' (MIRANDA, 1995, p. 33).

É Francisco de Assis Barbosa, em notas biográficas publicadas no *Eu e outras poesias* (1983), quem assinala o fato:

> A literatura oficial não poderia receber o *Eu* sem restrições. Jamais consagraria Augusto dos Anjos. Os grandes das letras continuariam a ignorar o poeta e seu livro. Em junho de 1912, o que realmente empolgava as rodas literárias era a ideia de Medeiros e Albuquerque para que se levantasse no Rio de Janeiro uma estátua a Eça de Queiroz, obra do escultor Pinto do Couto, que certamente não agradaria o criador d'*O primo Basílio*. Entrevista de Coelho Neto, Bilac, Alberto de Oliveira, Paulo Barreto, Felinto d'Almeida e Felix Pacheco enchiam colunas de jornais a respeito de assunto tão palpitante (BARBOSA, 1983, p. 63).

A paródia do texto de Assis Barbosa pode ser verificada pelas alterações dos nomes dos poetas na narrativa do romance, indicando esquecimento, talvez propositál, dos mesmos. Quanto ao assunto da propriedade de uma estátua como homenagem a um escritor, o narrador parece tomar posição oposta à de Augusto dos Anjos, que considera "uma tolice". No último parágrafo do subcapítulo, acaba por demonstrar simpatia ao caráter nostálgico e encantador da presença das estátuas em lugares públicos dizendo: "fico admirando a estátua de José de Alencar muito triste em sua cadeira de bronze; sinto vontade de

acariciar suas mãos" (MIRANDA, 1995, p. 34). A estátua do escritor romântico brasileiro é aceita pelo narrador, mas não a de Eça de Queiroz, ficcionista do Realismo português. Dois pontos de vista sobre o assunto são dados sem que deles se proponha uma conclusão. O tema permanece aberto para o leitor como a convidá-lo a refletir. Constitui-se nisso o traço irônico da construção paródica. O sentido do texto de Assis Barbosa é desdobrado, aberto, multiplicado, embora não destitua o sentido primeiro. O leitor, ao transitar entre os textos e seus significados, reconhece a paródia e faz a ironia acontecer.

A desilusão do poeta com o Rio de Janeiro pelas dificuldades para publicar o *Eu*, se estende ao ambiente literário e social da capital brasileira. Mas o "assunto tão palpitante" da estátua, citado por Assis Barbosa, dá-se após a publicação. A cronologia factual não é primordial à construção deste romance atravessado pela memória do narrador e, portanto, as apropriações textuais são, não raro, deslocadas espacial e temporalmente. Ou seja, das cartas para o romance; do documento para a ficção; de um registro marcado pela exatidão temporal, para uma narrativa trançada pela memória e pela história.

A caracterização da Paraíba como "Madrasta monstruosa enxotadora de seus filhos", no romance, virá como introdução à narração da partida de Augusto em direção ao Rio de Janeiro e do motivo que propiciou a tomada desta decisão.

> Sua partida da Paraíba – 'madrasta monstruosa enxotadora de seus filhos' – [...] foi após o desentendimento e sua enérgica reação contra a diatribe do Joque, presidente da província, admirador de Augusto e que, no entanto, agiu como se fosse seu inimigo. O fato foi quase uma tolice, uma dessas pequenas coisas que mudam enormemente o destino de uma pessoa. Mas para Augusto representava muito (MIRANDA, 1995, p. 100).

O motivo pessoal de Augusto dos Anjos alia-se, no mesmo capítulo do romance, a outro de caráter social: a fuga do clima provinciano para o lugar onde tudo acontece – a capital nacional. Segundo o narrador, "os jovens deixavam sua província, aos magotes, rumo à gloria cosmopolita" (MIRANDA, 1995, p. 116). Vemos, assim, que os espaços onde viveu o poeta Augusto dos Anjos foram importantes para a caracterização do contexto social brasileiro da época,

e mesmo os traços da administração política desses espaços tão diversos são o que constituem a formação individual do poeta e, ao mesmo tempo, configuram o Estado-nação. Referindo-se à diferença entre a Paraíba e o Rio de Janeiro narra-se que "a violenta política local não nos satisfazia, queríamos estar próximos da descontraída cidade onde tudo se decidia" (MIRANDA, 1995, p. 116). Leopoldina, "uma cidadezinha aprazível, num vale, cercada de distantes montanhas verdejantes" (MIRANDA, 1995, p. 174), era o oposto do Rio de Janeiro. Para viver nela, segundo o narrador,

> [...] a pessoa precisa ter um caráter especial para morar num lugar como este. Primeiro, não pode gostar da solidão, a solidão é algo que só encontramos nos desertos, nas cavernas, nas grandes cidades; depois não pode gostar de sonhar, pois se sonhar acaba indo embora daqui (MIRANDA, 1995, p. 180).

Em outro momento, acrescenta que em Leopoldina "todos os moradores têm algo em comum, talvez movimentos mais lentos, ou uma concentração no espírito; são uma gente contida, ingênua, eivada de pureza e paciência" (MIRANDA, 1995, p. 233). Distante da agitação política e da intelectualidade carioca, em Leopoldina, o poeta alcança maior respeito e reconhecimento. Diante da morte de Augusto, diz o padre da cidade ao narrador:

> Sabe, meu filho, esta cidade está de luto, há um grande pranto em Leopoldina, como se lhe tivessem saqueado toda prata e ouro e os vasos preciosos e os tesouros escondidos. Os príncipes e os anciãos gemem, as virgens e os jovens perderam as forças, a formosura das mulheres desapareceu, como no luto de Israel no primeiro livro dos Macabeus. Os homens se entregam ao pranto e as mulheres, assentadas sobre seu leito, derramam lágrimas. Estamos perplexos. Aqui, todos nos sentimos culpados pela morte do poeta (MIRANDA, 1995, p. 234-235).

As descrições das cidades, como espaços sociais individualizados, constituem fases da vida de Augusto dos Anjos. Em conjunto esses espaços dão o clima nacional do país, no início do século XX. Pinçando alguns fatos da vida do poeta e do país, o foco temporal está sobre os anos de 1910 e 1914. Refiguram-se, assim, momentos decisivos da biografia do poeta do hediondo e de seu país.

A disputa política entre o marechal Hermes e Rui Barbosa é assunto das cartas escritas por Augusto dos Anjos, durante o período em que morou no Rio de Janeiro. Adepto ao "civilismo" de Rui Barbosa, no entanto, sem maiores interesses para com a política, Augusto permanece à mercê dos acontecimentos e sem emprego, já que dependia de indicação política para tal. O alvoroço da cidade parece interessar ao poeta, que demonstra nas cartas ter conhecimento e posicionamento crítico sobre os fatos. Esse clima, no entanto, é estendido ao país e ao mundo. A visão local e individual expressa pelas cartas é ampliada pelo narrador, uma voz à distância do ocorrido. Antes de relatar a revolta da chibata, dada em novembro de 1910, o narrador anônimo, usando o texto de Augusto diz:

> A cidade – até posso dizer, o país, o mundo – estava em permanente conflito. As coisas se sucediam atropeladamente. Logo que chegaram ao Rio de Janeiro, Augusto e Esther assistiram pela janela do sobrado à sublevação da marinhagem, podiam ver os couraçados parados no mar [...] (MIRANDA, 1995, p. 129).

Enquanto que, na carta, Augusto faz o seguinte comentário: "Esta cidade caminha no mesmo alvoroço do costume. Os acontecimentos se sucedem uns aos outros, atropeladamente, escapando-se muita vez, em virtude da superabundância, ao cálamo profissional dos cronistas" (MAGALHÃES JR, 1977, p. 201).

Nessa correspondência, o poeta narra a questão da chegada dos frades expulsos de Portugal e que o governo de Nilo Peçanha não queria deixar desembarcar. O governante republicano foi traído pelo Supremo Tribunal Federal, que autorizou o desembarque. O fato é de alcance histórico menor e, talvez por isso, substituído pela Revolta da Chibata, no romance. Além disso, a visão do país como espaço de conflitos permanentes não estava na carta de Augusto, é uma atualização de seu discurso. Uma ampliação que se torna possível pelo afastamento temporal daquele que narra se apropriando do discurso do outro. Citamos abaixo o fragmento apropriado do texto de Magalhães Jr. e sua reescrita na narrativa do romance:

> Escrevo-lhe hoje logo após a sublevação de nossa marinhagem, cujos dread-noughts – verdadeira máquina de destruição radical

> – estiveram, durante longo tempo assestados sobre todos os pontos desta cidade ameaçando bombardeá-la a cada instante!/ Imagine Vm.ce o terror imensurável que apertou a alma pacífica da população, gerando-lhe, na excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas (MAGALHÃES JR, 1977, p. 241).

Já no romance, temos:

> Os canhões dos dreadnoughts, verdadeiras máquinas de destruição, durante a revolta ficaram assestados sobre diversos pontos da cidade, como o Catete, o Senado, o Arsenal da Marinha, para a qualquer momento bombardeá-la, criando entre a população um terror que 'apertou a alma pacífica da população, gerando-lhe, na excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas'. Como disse Augusto (MIRANDA, 1995, p. 129).

Assim em paralelo podemos observar que todo o fragmento do romance é apropriação do texto do poeta, ainda que com diferenças. Além do deslocamento de um gênero discursivo a outro, há divergências significativas no plano dos sentidos. Primeiro, há atualização da grafia do nome dado aos navios adquiridos pelo Brasil como "estratégia sul-americana do Barão do Rio Branco de intimidar a Argentina com a força naval brasileira na disputa pela hegemonia do Atlântico-sul" (LOVE, 2006); segundo, a definição dos navios dada por Augusto como "máquinas de destruição" é reduzida aos canhões destes navios; terceiro, sinaliza os três pontos onde os navios tomaram posição – dado histórico e geográfico direcionado ao leitor que possui informação suficiente para ter uma noção da estratégia de guerra implementada pelos revoltosos; por último, o narrador que vinha já se utilizando do texto da carta decide, enfim, usar aspas para dar voz a Augusto dos Anjos, destacando a capacidade verborrágica do poeta para descrever os sentimentos da população que, como o poeta, esteve do lado de dentro da situação.

De outro modo, o romance explora ainda a participação do poeta parnasiano Olavo Bilac numa revolução durante o governo militar do Marechal Floriano Peixoto, que resulta na prisão de vários intelectuais adeptos do Marechal Deodoro da Fonseca. Relatar a atuação e a prisão de Bilac, no romance, nos parece uma forma de diferenciá-lo de Augusto dos Anjos não apenas no

plano da produção poética e sua representatividade no meio acadêmico e jornalístico, mas também no plano da atuação política. O episódio da Revolta da Chibata mostra Augusto dos Anjos como cidadão comum que sofre com as decisões políticas do país sem tomar parte ou reagir contra essas decisões. Ao contrário de Olavo Bilac, o "morcego tísico" é expressão do lado pacífico do povo brasileiro. Entre os poetas estabelece-se o dualismo, não mais o dualismo opositor do bem contra o mau, observado nos romances históricos tradicionais – mas um dualismo em que convivem o verbalismo crítico de Augusto e o materialismo atuante de Bilac. Essa dupla refiguração do caráter nacional brasileiro pode ser identificada pelas seguintes descrições dos poetas:

> Não se pode dizer nem mesmo que houvesse contra Augusto alguma restrição quanto a suas crenças políticas, ele era partidário do civilismo e não escondia de seus amigos que votava contra a interferência dos militares na política, mas isso não significava que fosse perigoso ou incômodo para alguém (MIRANDA, 1995, p. 128).

De outro modo, após narrar a sua prisão e libertação de Bilac em 1881, o narrador utiliza certo humor às custas do próprio poeta parnasiano, que ironiza a situação dizendo que "tinha se metido na revolução apenas por um impulso de curiosidade, vontade de conhecer por dentro um movimento político, uma conduta platônica, por vocação para mártir" (MIRANDA, 1995, p. 74). O narrador mostra, assim, o caráter político atuante de Bilac que, ainda que tivesse que usar de pseudônimos, no jornal *O combate,*

> [...] destilou urtiga, fel, galhofas, remoques, cascalhadas, vinhetas revolucionárias, achincalhando os burgueses enriquecidos à custa dos negros, perseguindo um médico que esterilizava mulheres pobres e fazendo outras campanhas do gênero (MIRANDA, 1995, p. 75).

Vemos, portanto, que a narrativa faz contrastar o positivismo do poeta de "A pátria" com o pessimismo pacifista do poeta do *Eu*; faces da mesma moeda corrente brasileira.

Voltando ao assunto da Revolta da Chibata, apontamos ainda o posicionamento pessoal de Augusto como favorável à sublevação. Esse posiciona-

mento declarado abertamente na carta escrita dois dias depois do ocorrido, está apenas parcialmente relatado no romance. O narrador prefere que o leitor apenas infira do texto a posição do poeta. Vejamos na carta como está anunciada a posição:

> Entretanto as causas geratrizes da sublevação foram, consoante o meu entender, as mais justas possíveis./ Os marinheiros revoltosos desejavam a abolição dos castigos corporais que degradam a personalidade, reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas (MAGALHÃES JR, 1977, p. 241).

E no romance: "Os marinheiros queriam que fossem abolidos os castigos corporais – chibata e outros – que 'degradam a personalidade reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável a bestas acorrentadas" (MIRANDA, 1995, p. 129).

Entendemos, portanto, que o caráter paródico dessas apropriações se dá no sentido de que a intenção particular, pessoal de Augusto dos Anjos de informar a mãe sobre os trágicos acontecimentos, testemunhados por ele na capital brasileira, é transferida para um plano discursivo mais amplo, com intenção informativa e reflexiva sobre o caráter pacífico do ser brasileiro. No romance *A última quimera*, uma visão particular sobre acontecimentos históricos no Brasil do início do século XX passa a ter valor histórico. O pessoal torna-se geral, na medida em que Augusto dos Anjos é expressão do homem brasileiro que vive um período de transição para o processo de reconstrução da identidade nacional.

A última quimera, além do recorte biográfico é uma leitura do caminho para a eclosão da modernidade. Nele está o negativismo de Augusto dos Anjos ao lado do positivismo de Bilac; os conflitos interiores e exteriores do poeta do hediondo com o mundo físico e capitalista e os conflitos sociais do país que vive em meio a uma crise mundial. Seguindo modelos europeus e investindo largamente na urbanização e na indústria, o país busca modernizar-se. O automóvel é o símbolo da modernidade mais explorado pelo romance, sua presença modifica a paisagem da cidade e o ritmo da vida urbana.

Baseada na economia agrária exportadora, principalmente pela cafeicultura, a sociedade entra em desequilíbrio social, dividindo-se entre os ricos proprietários rurais (barões do café), a burguesia industrial nascente e a classe trabalhadora, operários e ex-escravos, oprimindo a classe média. Os contrastes sociais desencadeiam o que Augusto dos Anjos e o narrador do romance chamam de “alvoroço”, pois se intensificam os gritos e ações de revolta. Entre eles a revolta da chibata. No plano jornalístico, tornam-se mais frequentes a prática de entrevistas, reportagens e crítica literária, surgindo a cultura que retrata o “sorriso da sociedade” (MANO, 2006, p. 273).

É dentro desse clima de ebulição e inquietação política, social e cultural que um novo ideal nacionalista se forma. Contra os modismos da arte literária, Augusto dos Anjos propõe-se como o brasileiro de raízes provincianas, mas com expressão do sentimento do mundo. O paralelo com Bilac não é gratuito, pois é o poeta progressista e patriota, desejoso de um Brasil civilizado, aos moldes da tradição francesa e aliado da ideologia da *Belle époque* carioca. Será dessa variação de posicionamentos críticos em relação ao país que os ideais modernistas ganharão forma e conteúdo, tendo como um dos centros de discussão a questão da identidade nacional.

Após a abolição da escravidão e com as mudanças sociais e culturais, o Brasil precisa repensar seu discurso de nação. O romance, neste sentido, refigura um momento da história do Brasil marcado pela ausência de um discurso de nação que respondesse à necessidade de integração nacional daquele momento em que o país se apresenta atônito diante das mudanças e dos conflitos no plano mundial.

O ano de 1914 é marcado pela primeira Grande Guerra, encerrando um período de conflitos sociais intenso, bem como pela morte do poeta Augusto dos Anjos. Um evento mundial em paralelo a um evento nacional particular, ambos sinalizando a necessidade de se repensar a condição nacional do Brasil em suas relações interiores e exteriores. A condição nacional refigurada no romance é de balbúrdia e incertezas, assim como a condição social de Augusto. Esses paralelismos contextuais, feitos não raro pelas apropriações de fragmentos das cartas, dão o tom reflexivo do romance. Uma dessas relações nos parece

bastante clara, no subcapítulo 14 do capítulo intitulado "Morcego tísico". O narrador cita vários episódios históricos de grande ou pequena repercussão, mas que contribuem para a construção do clima de conflitos sociais da época para então concluir: "A anormalidade parecia ser a norma geral. E o emprego de Augusto não saía das promessas fúteis" (MIRANDA, 1995, p. 132). A busca do poeta pela estabilidade, pela fixidez parece encerrar-se, entretanto, com a nomeação para Diretor do Grupo Escolar de Leopoldina.

No soneto "Guerra", composto depois da irrupção em agosto de 1914, da conflagração europeia que repercutiu em Leopoldina, Augusto encara o conflito, segundo Assis Barbosa, como uma expressão da *Struggle for live* darwiniana em escala internacional. O conteúdo do poema contrasta com a posição de seu irmão Rômulo, apresentada pela via ficcional, no romance. Uma voz mais pragmática que a de Augusto, Rômulo traz novamente a questão do pacifismo do povo brasileiro e parece sutilmente lembrar a voz solitária do poeta em outra fase mais patriótica, quando em cena aberta gritara "Viva a república", no dia 13 de maio de 1908 (MAGALHÃES JR, 1977, p. 283). "O Brasil permanece numa insuportável paz, como se não fizesse parte do mundo. Algumas vezes caminhamos pela rua e ouvimos alguém gritar '*Vive la France*!', mas é uma voz solitária" (MIRANDA, 1995, p. 213).

E para concluir a ideia de pacifismo, Rômulo afirma que "o povo brasileiro só vai empunhar suas escopetas no dia em que o privarem de seus magníficos cigarros Vanille". Interlocutor de Rômulo, o narrador é quem mais uma vez expressa o ponto de vista de Augusto dos Anjos. Ainda que de modo menos filosófico, o darwinismo se mostra semelhante.

> A guerra toma as páginas de nossos jornais e a cabeça dos jovens arrebatados, que sonham com as batalhas, imaginam-se pilotando aeroplanos, sobrevoando cidades, despejando bombas nas catedrais dos inimigos. Metem suas imaginárias botas na lama para atravessarem campos minados, saltam sobre cercas de arame farpado, cavam trincheiras, atiram com canhões, enfiam baionetas nos peitos dos inimigos que muitas vezes têm o rosto de seus próprios pais ou irmãos. A Guerra, para nós, é apenas uma fantasia (MIRANDA, 1995, p. 212).

No poema, Augusto define “Guerra é esforço, é inquietude, é ânsia, é transporte.../ É a dramatização sangrenta e dura/ Da avidez com que o espírito procura/ Ser perfeito, ser máximo, ser forte!” (MAGALHÃES JR, 1977, p. 309). A transição desse poema para a narrativa do romance parece nos sugerir que a guerra é uma fantasia para a humanidade, mas essa é uma proposta que não se encerra no romance, se complementa com as ideias inferidas no texto poético de Augusto dos Anjos. Entre um ponto de vista filosófico e outro mais mundano o leitor trabalha com o seu horizonte de conhecimento, formula conclusões possíveis sobre o assunto aberto.

A atualização de discursos de nação ou sobre a condição nacional brasileira de cada época se dá justamente neste processo de intersecção discursiva. A narrativa provoca no leitor a relativização de discursos do passado e consequentemente dos discursos do presente inscritos nas narrativas que reconstroem ou refiguram este passado.

Dias e Dias: sabiás na gaiola

As análises empreendidas até aqui apontam para a ideia de que entender o Estado como anterior à nação, no caso brasileiro, não dá conta da complexidade do processo de construção da identidade nacional (JANCSÓ, 2009). O romance *Dias e dias* (2003), de Ana Miranda, nos leva a reflexões sobre a formação da nação e do Estado nacional brasileiros, no início do século XIX. Parece-nos que a narrativa aponta para o fato de que essa formação não se dá apenas por uma “ruptura unilateral do pacto político que integrava as partes da América no Império Português” (JANCSÓ, 2009); e que a vontade de emancipação política não equivale à constituição do Estado nacional brasileiro.

As relações do romance *Dias e dias*, de Ana Miranda, com o discurso nacionalista romântico podem ser inferidas em vários momentos da narrativa. Por exemplo, o relato sobre João Manuel Gonçalves Dias, pai do poeta, como um “português de Trás-os-Montes, não gente daqui mesmo, não era brasileiro como minha família de militares cearenses que vieram lutar contra o coronel Fidié e acabaram ficando por aqui” (MIRANDA 2003, p. 31). A narradora,

Feliciana, assinala neste trecho a inimizade entre brasileiros e portugueses, entre os que defendiam o Brasil independente e os que queriam a volta do domínio português. O pai de Gonçalves Dias lutara ao lado da resistência, comandada pelo Major João da Cunha Fidié, citado no poema "Ao aniversário da independência de Caxias", em que o poeta canta a força e a liberdade de Caxias. Fica, assim, exposta a oposição política entre o pai de Feliciana e o pai de Gonçalves Dias, constituindo isso parte da contextualização histórica do romance.

Em seguida, a narradora localiza historicamente o ano do nascimento do poeta romântico e o seu como um tempo conturbado. Tal como Gonçalves Dias, em nota autobiográfica, a narradora associa o nascimento de ambos aos acontecimentos políticos, assumindo de forma indireta que foram profundamente marcados por eles. Segundo a biografia escrita por Lúcia Miguel Pereira, nascido com a independência de sua terra, Gonçalves Dias narra seu nascimento assim:

> 'As províncias do norte do Brasil foram as que mais tarde aderiram à independência do Império. Caxias, então chamada *Aldeias Altas* no Maranhão, foi a derradeira. A independência foi ali proclamada depois de uma luta sustentada em denodo por um bravo oficial português que ali se fizera forte. Isto teve lugar à [sic] 1º de Agosto de 1823. Nasci a 10 de agosto desse ano' (PEREIRA, 1941, p. 9).

Enquanto que Feliciana opta por uma descrição mais social:

> O tempo de nosso nascimento, Antonio em 1823 e eu em 1824, foi conturbado, Caxias já era uma comarca próspera, os portugueses desde muito antigamente tinham se estabelecido lá para negócios de comércio, retalho, exportação, importação, eles animavam a economia, tinham os cargos políticos, controlavam os negócios públicos, [...]. Um pouco antes do meu nascimento começou um tempo de pobreza, o negócio do algodão estava esboroado porque o algodão não tinha mais lugar no comércio entre os países [...] aqui se ouvia falar todo o tempo de insurgentes, movimentos nacionalistas em que conspiravam contra o rei, mas os portugueses em Caxias adoravam dom João e resistiam ao Império Independente (MIRANDA, 2003, p. 34-35).

Observamos, portanto, que há uma mudança de focalização histórica que vai do factual para o social, mas há ainda a intenção de marcar o contexto histórico como um dos fatores determinantes na formação ideológica nacionalista do poeta. A vitória dos brasileiros será cantada pelo poeta em sua homenagem ao aniversário da independência de Caxias, a qual se encerra com os versos “Oh! Fora belo arriscar a existência em pró da pátria, / Regar de rubro sangue o pátrio solo, / E sangue e vida abandonar por ela”. (PEREIRA, 1941, p. 12). A narradora e personagem, que não esconde a sua obsessão pelo poeta, cola a sua origem na dele e seu posicionamento político, ou a falta dele, é uma união de simpatias inconciliáveis.

> Às vezes fico pensando: se não tivesse acontecido a Independência, se papai não tivesse vindo lutar contra o Fidié, se eu tivesse nascido em Fortaleza, eu nunca teria conhecido Antonio. Por isso amo secretamente o coronel Fidié e quando papai fala mal dele eu saio de perto (MIRANDA, 2003, p. 42).

A fala de Feliciana, compreensiva dos conflitos interiores do poeta mestiço e filho natural (português), revela-se também nos primeiros versos do mesmo poema Caxias (ao aniversário da independência de Caxias): “O nobre Fidié, que a antiga espada, / Do valor Português empunha hardido...”. Por outro lado, podemos inferir desta fala que o destino de ambos se amarra ao destino e à história da nação brasileira. Os textos do poeta, assim como o contexto histórico e social do país narrados por biografias ou pela historiografia literária brasileira atravessam o romance, imprimindo nele um aspecto de fragmento de um mosaico da história de um espaço, um tempo e um ser que inscrevem o processo formação nacional.

Embora o romance privilegie o traço lírico do poeta, os sinais nacionalistas surgem ora como relatos dos conflitos sociais, ora como apropriações de elementos poéticos presentes na obra de Gonçalves Dias. Alguns capítulos são essencialmente voltados para a temática nacionalista, como “A Balaiada” e “A volúpia da saudade”; outros tratam o assunto de modo muito sutil, como em “Um sabiá na gaiola”; Há também subcapítulos que se referem diretamente a uma obra ou a um poema específico como “Canto dos piagas” – no qual se trata

do apego aos índios – "Canção do exílio" – onde o poema é interpretado pela narradora, leitora contemporânea do autor – e "Canto do piaga" – aparente repetição de títulos, onde podemos identificar os dois poemas integrantes do livro *Primeiros cantos* (1841). Navegando entre a obra poética e a história pessoal de Gonçalves Dias, bem como pela história da formação nacional do Brasil, Feliciana traduz-se em uma memória que vem narrar e fazer reviver um período histórico.

O tom saudosista atravessa toda a narrativa. Ausente o poeta da "Canção do exílio", Feliciana, por vezes, se assemelha à pátria exilada. "Antonio era o ausente, ele partia e eu ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pousa um instante" (MIRANDA, 2003, p. 113).

Essa inversão do sentido da "Canção do exílio" encerra o capítulo "A Balaiada", que refigura a batalha nacionalista desencadeada por diferenças sociais e políticas e, por que não dizer, pelos diferentes projetos de nação existentes naquele momento de desestabilização, provocada pela Proclamação da Independência. O episódio traz consequências drásticas para a vida particular do poeta, que se encontra na Europa, mas depende de recursos financeiros que deveriam ser (mas não são) enviados pela madrasta. Há aí o entrecruzamento entre o público e o privado, a história nacional e a história particular, biográfica do poeta. Há, no romance, uma sobreposição discursiva em que Gonçalves Dias reconstrói em sua obra literária um passado histórico da formação nacional respondendo a uma visão romântica de nação, enquanto que Ana Miranda reconstrói o passado do Estado e da nação brasileira, apropriando-se do discurso de nação incorporado por Gonçalves Dias e do contexto histórico em que esse discurso se impunha e se formava.

A paródia textual de poemas e cartas de Gonçalves Dias se dá neste mesmo sentido de sobreposição ou de justaposição. Ao tratar dos *Primeiros cantos*, Feliciana apresenta-se, pela segunda vez, como inspiradora do poeta romântico. Desta vez trata-se do poema "Canção do exílio" sobre o qual a leitora Feliciana nos dá uma interpretação aparentemente ingênua de moça

apaixonada, revelando enho tempo de conferir no livropau-brasil? no entanto, um paralelo entre essa moça e a pátria de Gonçalves Dias.

> O livro começava pela "Canção do exílio", que me deixou na maior das felicidades, pois mostrava o quanto Antonio tinha recordações de Caxias, uma saudade cheia de lirismo. Achei, aqui dentro de mim, de meu coração, que Antonio tinha escrito a "Canção do exílio" para mim, porque eu sabia remedar igualzinho o gorjeio do sabiá, então quando ele dizia 'as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá', para mim queria dizer que as mulheres do mundo não eram tão primores a desfrutar como as mulheres daqui [...] (MIRANDA, 2003, p. 140).

O cruzamento entre o horizonte de conhecimento e o de expectativa da leitora do século XIX, aliado ao prólogo escrito pelo autor no livro, justificavam, de certo modo, a interpretação de Feliciana. Por outro lado, se lermos o romance entendendo a narradora como imagem especular da cidade de Caxias, a interpretação dada ao poema justifica-se mais plenamente. O prólogo da primeira edição dos *Primeiros cantos,* obra da qual se apropria a autora para essa interpretação do poema, diz o seguinte:

> Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para lêr em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto emfim da natureza (*apud* SILVA, 1963, p. 6).

Feliciana inclui parte deste trecho do prólogo em que o poeta apresenta aspectos do modo de produção poética, aliás, típicos do Romantismo, e o usa para fundamentar sua interpretação, traduzindo ou simplificando versos do poema em questão.

> Tudo aquilo escrito quadrava muito bem com o que exprimia, ele no prólogo falava que afastava os olhos da arena política para ler em sua alma, e em sua alma encontrou palmeiras e sabiás, as palmeiras estão aqui, basta abrir os olhos e olhar para qualquer lado, eis as palmeiras! E nelas... os sabiás! Um céu cheio de estrelas, mais prazer ele encontra cá (MIRANDA, 2003, p. 140).

A voz do poeta é apropriada e no romance adquire novo sentido. A produção de improviso e de efusão sentimental é relacionada apenas à representação da paisagem, da cor local, na interpretação do poema dada por Feliciana. Essa era a exigência maior dos grandes da literatura portuguesa como Alexandre Herculano e Almeida Garrett. Assim, de certo modo, podemos ver no encantamento de Feliciana com o poema, e neste caso também com o poeta, o mesmo encanto que provocou em Herculano e que o fez enviar seu reconhecimento literário ao poeta brasileiro.

Gonçalves Dias é, assim, um sabiá que aprendeu a cantar na gaiola, tal como nos descreve a narradora o processo de aprisionamento do sabiá, ave que não se ajusta à prisão em gaiolas. Cercado pela crítica, bem como pelas imposições estéticas de lideranças portuguesas no meio literário, porém, impulsionado pelo desejo de ser o primeiro poeta brasileiro a ganhar destaque, o poeta alcança o reconhecimento. A literatura nacional brasileira tem em Gonçalves Dias a expressão de uma identidade nacional fundada na busca pela representação do herói nacional e da cor local, que responde ao projeto nacionalista romântico.

Segundo o professor e historiador István Jancsó, os estudos históricos têm "privilegiado a formação do Estado, reconhecido como brasileiro e a partir daí (em geral por inferência), admitido como nacional" (JANCSÓ, 2009, p. 2). Entendemos, portanto, que o romance segue direção contrária. Ainda segundo o professor, a emergência do Estado brasileiro se dá em meio à coexistência, no interior do que fora anteriormente a América portuguesa, de múltiplos projetos políticos, cada qual sintetizando trajetórias coletivas que, na sua particularidade, balizavam alternativas diferentes de futuro. Esses projetos tomavam por fundamento o passado e o presente das comunidades em que tais projetos seriam engendrados. Sendo assim, cada qual se referia a alguma realidade que, no contexto da crise geral do antigo regime, trazia em si potencialidade de tipo nacional. Diante disso, se observarmos nas manifestações contemporâneas expressões de sentimento de pertencimento ou indicando adesão a alguma comunidade imaginável como nacional, isto significa que precisamos repensar o universo das identidades coletivas, fundamentalmente

devemos observar o que elas "revelam sobre a própria estruturação do novo estado e sobre o tomar corpo e forma da nova nação brasileira na primeira metade do século XIX" (JANCSÓ, 2009, p. 2). A focalização da narrativa do romance *Dias e dias* em um contexto histórico social, no qual se inclui o poeta, nos permite visualizar o confronto entre dois aspectos da formação nacional: aqueles que queriam manter a nacionalidade portuguesa e os que queriam libertar-se dela. Refiguram essas posições o pai de Gonçalves Dias e o pai de Feliciana; como posições militares aparecem o coronel Fidié – que Lúcia Miguel Pereira diz ser Major – e Lord Cochrane.

Revolta, afirmação e autonomia: os poetas e a condição nacional

Nos romances *Boca do inferno, A última quimera e Dias e dias* há, através da revisitação da memória e do momento literário de cada poeta, uma busca pela construção narrativa ficcional que proporcione ou sugira a discussão a respeito da condição nacional (política, cultural e literária), confrontando o passado com o presente e vice-versa. No romance *Boca do inferno*, Gregório de Matos, no século XVII, revolta-se com as atitudes subservientes do Brasil em relação a Portugal, vivendo uma relação de amor e ódio com as duas pátrias, mas sendo ainda um sabiá em liberdade. A narrativa de *Dias e dias* encontra Gonçalves Dias, no século XIX, num contexto de luta pela afirmação da identidade brasileira diante da pátria-mãe, para isso é preciso superar a perda e suportar as limitações da gaiola nacionalista. De outro modo, em *A última quimera*, as reflexões sobre o canônico revelam uma crítica ao sistema histórico-literário brasileiro, em franco reconhecimento da autonomia da literatura e da comunidade nacional brasileira que discute internamente seu processo de formação.

Assim, pudemos observar que as apropriações paródicas nos romances de Ana Miranda revelam o recorte intencional de elementos históricos, privilegiando, especificamente em *Dias e Dias,* o poder imaginativo do falso, da mentira e do engodo como a reconhecer a multiplicidade de versões fantásticas e autocontraditórias da história, propondo entre elas a versão da ficção histórica.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária, *Revista Novos Estudos*, 77 ed., mar. 2007. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/acervo_artigo.asp?idMateria =85>. Acesso em: 02 mar. 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983. p. 65.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da Literatura brasileira*: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

COUTINHO, Afrânio. Formação da Literatura Brasileira. In: ______. *Conceito de Literatura Brasileira*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1981.

DIMAS, A. *Gregório de Matos*: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70. 1998.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, n. 77. São Paulo, mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid>. Acesso em: 27 mar. 2014.

JANCSÓ, István. *Formação do Estado e da nação*: Brasil 1780 – 1850. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/pos/hs/images/stories/docentes/IstvanJancso/FundacaoEstadoNacao.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2014.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio*: o sentido do romance na pós-modernidade. Brasília: EDU/Universa, 1998.

LOVE, Joseph. Marinheiros negros em águas nacionais. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. n. 9, abr. 2006. Disponível no site: <http://www.

revistadehistoria.com.br/v2/home /?go=detalhe&id=961>. Acesso em: 09 nov. 2014.

LYOTARD, Jean Françoise. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAGALHÃES JR. Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na modernidade lírica brasileira*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/27.html#-1>. Acesso em: 05 nov. 2014.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1941.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo (políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira). *Unas Lecture,* Berkeley, out/nov. 1995. Disponível em: <http://www.ufrj.br/pacc-equipesilviano.html>. Acesso em: 10 jun. 2014.

SILVA, José Norberto de Souza. *Poesias de Gonçalves Dias*. Tomo I. Rio de Janeiro: Garnier, 1963.

A VIDA COMO LITERATURA E A LITERATURA PARA VIVER: APONTAMENTOS SOBRE A FICÇÃO DE SILVIANO SANTIAGO

Naira de Almeida Nascimento

Difícil precisar o ponto em que tem início a intervenção do crítico cultural e literário em Silviano Santiago e onde terminam os efeitos de sua obra ficcional. Nem é propósito desse trabalho determinar tais limites, uma vez que essa indistinção é também responsável pela peculiaridade de que se investiu a obra romanesca do autor que, por sua vez, alimentou parte de suas reflexões teóricas, como nos aponta Evelina Hoisel: "Sua escrita ficcional reinscreve questões teóricas e críticas, dramatizando preocupações que constituem o ideário do projeto intelectual de Silviano Santiago. Seus ensaios críticos trazem a marca do ficcionista, desdobrando temáticas, revestindo-se de outros vieses, em constante diálogo com os textos literários" (HOISEL, 2008, p. 144).

Se as primeiras obras literárias datam ainda da década de 50 no formato de contos e poemas, é com *Em liberdade*, em 1981, que o autor alcança um espaço representativo na ficção brasileira. De lá para cá, a prosa de Silviano Santiago, centrada no gênero romanesco[1], tem se distinguido pelo aproveitamento das potencialidades da escrita centrada sobre o eu, sejam elas no formato de memórias, as mais frequentes, ou de diários, como é o caso do romance de 1981 e, em parte, de *Stella Manhattan*, publicado em 1985.

[1] Segundo o crítico literário, subscrevendo um preceito bakthiniano: "O romance – ao contrário dos outros gêneros maiores – nasce no momento em que se começa a duvidar do critério de imitação como motor para o novo. De todos os gêneros, o romance, como dizem os anglo-saxões, é o *lawless* por excelência. Gênero bandido, moderno porque liberto das prescrições das artes poéticas clássicas, o romance surge como consequência de uma busca de autoconhecimento da subjetividade racional". (SANTIAGO, 2002, p. 34-35).

O intimismo propiciado pelo discurso egocêntrico não esconde, contudo, uma atenção constante ao processo histórico. Pelo contrário; ele ressalta-o numa tomada subjetiva, ao se contrapor aos discursos oficiais da História, em especial nos períodos assinalados pelo autoritarismo e pela supressão da liberdade do indivíduo. Assim, memória e história conjugam-se na produção ficcional de Silviano Santiago. A matéria social, política e cultural, feixe de suas preocupações enquanto crítico, toma corpo estrutural e ideológico através da perspectiva subjetiva do registro do presente e do passado de seus personagens.

No interior desse conjunto, marcado pela presença do protagonista em sua formulação do passado/presente, destaca-se um grupo ainda mais específico que, além do registro centrado no "eu", denota fortes implicações com a biografia do autor. Pode-se mesmo deduzir que a relação vida-obra se insinua como uma das chaves de leitura dessa produção, o que é evidenciado com a preferência, enquanto crítico e ficcionista, por autores que cruzaram bem de perto tais limites, como Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos,[2] ou até no aproveitamento que arrisca de Machado de Assis, a partir de uma crítica literária que se valeu ainda que indevidamente da proximidade ao binômio ficção-realidade. Para Silviano Santiago, a opção autobiográfica justifica-se pelo rendimento ficcional: "A narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela" (SANTIAGO, 2002, p. 37). Prossegue esclarecendo a que questões teóricas se refere no caso brasileiro, em ensaio datado de meados da década de 80:

> De início, certa desconfiança da compreensão da história pela globalização e pela indiferenciação, pelo recalque do *indivíduo* no tecido social e político, como se lê em Hegel e nos grandes filósofos revolucionários que se alimentam do seu pensamento. Em seguida, o descrédito por que passa o governo totalitário e ditatorial, preferindo o intelectual de hoje apegar-se a uma solução que busque inspiração nos processos revolucionários de expressão democrática, sem no entanto reaproximar-se do liberalismo

[2] Ainda que ocorra dentro da produção ensaística de Silviano Santiago, a atenção a Cyro dos Anjos, além das origens comuns, guarda uma provocação de base ficcional do crítico quando lê no personagem de *O amanuense Belmiro*, Silviano, uma remissão a própria personalidade ("A vida como literatura"), ou seja, inclui-se como personagem do romance anterior a sua própria obra.

> econômico clássico. Ainda, uma força de vida que se apresenta pela afirmação do desejo, pela liberdade e pelo prazer, desprezando o ser humano o gosto pelo martírio e pela dor no processo da civilização. Enfim, e menos apressadamente, a questão nacional (SANTIAGO, 2002, p. 37).

Sem questionar a relevância dessa vertente na prosa brasileira ainda no calor dos anos 80,[3] Silviano Santiago estabelece, contudo, uma distinção entre a produção de autores modernistas e aquela mais próxima à época do ensaio, representada majoritariamente pelos ex-exilados da ditadura brasileira. Como testemunhado pelo próprio crítico, a separação nem sempre se mostra tranquila, pois: "Se Lins do Rego não tivesse escrito no final da vida *Meus verdes anos*, não teríamos certeza de que a \`ficção´ de *Menino de engenho* era tão autobiográfica. O mesmo para Oswald de Andrade com o tardio *Sob as ordens de mamãe*, subsequente ao *João Miramar*" (SANTIAGO, 2002, p. 35). Memória ficcional ou ficção biográfica dependeria, portanto, do conhecimento referencial. Ainda assim, buscava-se uma oposição que confrontava um caráter mais conservador, mais camuflado e voltado às origens familiares dos textos tardios do Modernismo em relação à perspectiva mais revolucionária, aberta e imediata da geração de 70 e 80. Dessa mescla entre as duas tendências, que "...se deixou irrigar pelas águas revoltas da subjetividade" (SANTIAGO, 2002, p. 41), surge a nova produção cuja tônica encontra-se na questão das minorias com vigência histórica[4].

Se a defesa de Silviano se concentra num aspecto sobretudo de ordem política para a expressividade do discurso memorialístico na tradição literária brasileira, também não se deve desprezar uma leitura de ordem cultural, voltada para a literatura e para suas condições de produção e de consumo. O assunto, de amplo alcance na crítica cultural de Santiago, foi também discutido por Luís Augusto Fischer, que lhe emprestou uma leitura merecedora de atenção.

---

[3] "Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor" (SILVIANO, 2002, p. 35).

[4] "De um lado, basicamente, a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, bem como da mulher na sociedade machista; do outro, a questão dos homossexuais, dos loucos e dos ecólogos, e de todo e qualquer outro grupo que se sinta agredido ou reprimido nas suas aspirações de justiça econômica, social ou política" (SANTIAGO, 2002, p. 41).

Para ele, a existência de uma linhagem importante na literatura brasileira que primou pela utilização dos discursos da memória se deve à falta de um narrador, ou seja, do escritor (vale pensar também no escritor profissionalizado) e a falta de um interlocutor, o leitor (pensemos numa sociedade em que a leitura é rarefeita). A literatura e, em especial, a literatura de discurso memorialístico funcionaria, assim, como uma simulação de afirmação do que seria inconfessável, se dito de outra forma:

> Precisamos fingir para ser verdadeiros: para contar como funcionava a patifaria da classe dominante do Império, demos a palavra para o pequeno canalha Brás Cubas; para dizer como era a mente de um arrivista inescrupuloso, fizemos Paulo Honório revelar-se; para enunciar a morte do sertão heroico já em vias de desaparecer pela chegada dos doutores do governo, do Estado, ouvimos a voz de Riobaldo (FISCHER, 1999, p. 141).

Se considerarmos a preocupação que Silviano Santiago sempre devotou à literatura brasileira e ao seu diálogo no concerto das nações, ou seja, à condição de *uma literatura nos trópicos*, a aproximação não soa totalmente indevida. É a partir desse prisma, ou seja, dos entrelaçamentos da memória com a literatura e a história, que se propõe a leitura dos romances *Heranças* (2008) e *Mil rosas roubadas* (2014), da qual não estão alheios os preceitos da crítica cultural de seu autor.

Heranças

A abordagem de *Heranças* procura evidenciar como a literatura, por meio da recorrência de seus personagens e de seus autores em contextos cronologicamente diferenciados, chegam a atingir uma dimensão quase hiper-real. Na literatura brasileira, Capitu responde bem a essa tipologia que transborda os estreitos limites da obra ficcional. A justaposição de camadas formadas em parte pela crítica e em parte pela retomada dessa ficção do passado em romances contemporâneos colabora em muito para conferir tal estatuto.

Vale lembrar que, para o crítico Silviano Santiago, não se trata apenas de uma questão de influência da obra pretérita, revelando uma angústia como

quer Harold Bloom, mas sim uma transformação que o contemporâneo opera no passado. A reflexão, desenvolvida no ensaio "Eça, autor de *Madame Bovary*", demonstra que o texto posterior, longe da imitação pressuposta, como ocorre no caso de *O primo Basílio* em relação à *Madame Bovary*, comporta normalmente uma crítica à obra anterior e, portanto, se impõe como uma violência desmistificadora:

> Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e mediada da temática apresentada em primeira mão na metrópole (SANTIAGO, 1978, p. 58).

Nesse sentido, vai-se buscar no texto ficcional contemporâneo as marcas impressas pelas leituras machadianas desde seus pares até às mais recentes e que identificaram no grande prosador qualidades tais como a ironia, o ceticismo, o humor mordaz ou as interpretações históricas a partir de quadros um tanto simbólicos. Vale acrescentar que a empresa já havia sido discutida anteriormente no conto de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor do Quixote".

Do conjunto formulado, participam tanto as tomadas críticas de maior projeção, como a de Roberto Schwarz, que constitui marco inconteste e sem o qual dificilmente lemos hoje Machado de Assis, até as elaborações ficcionais a propósito daqueles seres de papel.

As pistas para as relações com a obra machadiana, em especial com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, considerando o formato memorialístico de ambas, são lançadas desde o início sob o traço do pessimismo e da remissão à finitude da matéria de modo seco, nada sentimental, lembrando o outro narrador que dedicou as páginas do romance ao "verme que primeiro roeu as frias carnes do meu [seu] cadáver":

> Encarcerado no caixão, meu corpo morto não deve ser aplaudido por quem quer que seja. Ao baixar à cova, que o cadáver perca

> definitivamente o contato com os humanos. O matraquear das palmas pode espantar o bando buliçoso dos vermes que põem a cabecinha de fora para se alimentar com o inesperado jantar servido em madeira de lei (SANTIAGO, 2008a, p. 15).

Ou ainda na referência ao emplastro Brás Cubas: “Se um de nós tivesse descoberto o elixir da juventude, gozaríamos a vida ao ar livre e na praia” (SANTIAGO, 2008a, p. 7).

Walter Ramalho, protagonista do romance, herdeiro solitário de uma das fortunas mais sólidas de Belo Horizonte, encontra-se no final da vida, vitimado por uma moléstia fatal, mas ainda lúcido a ponto de empreender a narração de suas memórias. Limitado a movimentos caseiros e dependente dos cuidados de seus serviçais, Walter registra as lembranças de uma vida dissipada entre mulheres, bebidas e grandes farras, no formato eletrônico que substitui a pena do narrador oitocentista.

Se o personagem machadiano vale de sua condição *post-mortem* para abordar livremente os assuntos que em vida se tornariam tabu, Walter é ilibado pela classe social que ocupa, numa alusão pouco complacente com o sistema judiciário brasileiro. De Brás Cubas também se aproxima pela infância irresponsável e traquinas sob a conivência de um pai superprotetor, pela pouca ou nenhuma dedicação aos estudos, pela morte precoce da mãe, pela vida despreocupada, sem perturbações financeiras, pelo horror à ideia da paternidade e, sobretudo, pela falta de engajamento na vida: “Tanta animação na mocidade para nada. Nem nadador, nem pé-de-valsa, nem universitário. Preparava-me para o nada” (SANTIAGO, 2008a, p. 37).

Individualista e egocêntrico, Walter preenche seus dias entre a visita à imobiliária que preside e os momentos dedicados ao prazer, colhidos muitas vezes em locais pouco recomendáveis. Diante dos acidentes de percurso, como a de uma gravidez não planejada, não hesita em abrir a bolsa para providenciar uma viagem ao Rio de Janeiro a fim de resolver rapidamente o problema.

Além do perfil dos personagens, outras características ainda evocam o texto machadiano, tais como a ironia, a utilização da metanarrativa, o diálogo

com o leitor, o gosto pelos provérbios e o tratado filosófico. Algumas pseudo-teorias remetem a personagens célebres, como aquela do humanitismo de Quincas Borba, que aqui é substituída pela teoria da honestidade:

> Se o homem fosse sinceramente honesto – e não agressivamente dissimulado – teria desaparecido da face da terra pelo segundo século depois de Cristo. Graças ao uso abusivo e inconvincente da bola, isto é, da palavra, a espécie humana deveria ter morrido asfixiada por falta de combustível para os jogos de vôlei armados pela razão e o espírito (leia-se, respectivamente: pelo egoísmo e o companheirismo). Tida como evangélica, a bola em jogo apresenta as máscaras da vitória e da derrota. Isso para que se torne veraz e imortal o mito da tramoia montada pelos times situados num lado e no outro da rede. Que Senhor Mestre tivemos e temos nas artes da camuflagem e da agressividade (SANTIAGO, 2008a, p. 126-127).

O romance relata a ascensão social do protagonista através de transações escusas e outras sob a tranquila proteção estatal. Inicialmente, os lucros arrecadados pela família Ferreira Ramalho devem-se ao trabalho do pai nas primeiras décadas do século nos Armarinhos São José, de sua propriedade, na capital mineira. Morto o progenitor e, alguns anos depois, a irmã, que mantinha através do trabalho o patrimônio familiar, Walter desfaz-se da loja, lançando-se no ramo da construção civil, durante os promissores anos 70 do milagre econômico brasileiro. Mais tarde, sentindo os impasses no ramo e delineando os cursos da história brasileira e das tendências mundiais, transfere-se para o mercado de capitais, percurso ironizado pelo próprio narrador:

> Cresci e me tornei um jovem comerciante entregue ao deus-dará do capital e das ideias, herdados de Seu Nestor. Por ele e elas fui abençoado em diferentes e sucessivas ocasiões.
>
> Apelidei meu santo protetor de Midas. Transforma tudo em ouro, até mesmo a água que bebe e a comida que alimenta. O rei e eu temos outro traço da personalidade em comum. Por ter demonstrado falta de gosto musical, Midas foi presenteado pelo deus Pã com orelhas de burro (SANTIAGO, 2008a, p. 113).

Em meio à escalada financeira, na qual se vale sem escrúpulos das benesses obtidas junto ao governo ditatorial, fica também subentendida a sua

participação no acidente automobilístico que vitimou a irmã, Josefina ou, mais intimamente, Filinha. Diferentemente dela, a Walter o trabalho manual causava ojeriza, subscrevendo nossa prática colonial: “Tinha pavor de abrir e fechar caixinhas, de passar o dia a contar meia dúzia e dúzia de colchetes e botões [...] Repugnava-me o contato com moedas de baixo ou nenhum valor e notas de cruzeiro gordurosas, pegajosas e rabiscadas” (SANTIAGO, 2008a, p. 90). A sua satisfação ao se tornar o único herdeiro mostra-se então mais vantajosa que a de Brás Cubas, ao ter que dividir o patrimônio com o cunhado.

Anti-heróis por natureza, Brás Cubas e Walter assumem na morte uma tomada semelhante àquela cumprida em vida. A diferir, contudo, da despreocupação de Cubas, para quem “a campa foi outro berço”, Walter, após as disposições finais, sente-se também apaziguado e tranquilo, mas acreditando no dinamismo que reina no mundo subterrâneo (“Tenho uma certeza. Absoluta. Não há nada mais fervescente de vida do que os subterrâneos dum cemitério”) (SANTIAGO, 2008a, p. 397).

Ao longo de trinta e três capítulos, vai sendo configurado, por meio do relato memorialístico de Walter, um panorama do Brasil desde os anos 30, com especial destaque para as transformações culturais e sociais centradas na capital mineira.

A morte do pai, Seu Nestor, por volta de 1953, marca o ingresso do Brasil num novo capítulo da economia. Enquanto a irmã insiste em cultivar a história familiar, dirigindo o antigo negócio, Walter quer romper com essa mesma tradição e seguir os novos rumos do discurso nacional. Logo, o negócio de aviamentos de costuras tornar-se-ia obsoleta num período em que as lojas de departamentos invadem o comércio e as roupas prontas passam a predominar. Também, como sinal dos novos tempos, as calças jeans e a Coca-cola invadem o mercado.

A par das mudanças de hábitos, a feição da cidade vai se modificando. O nome da construtora de Walter, Aarão Reis, constitui referência ao responsável pelo plano de urbanização proposto para a cidade em que seria instalada a capital do estado, ainda nos últimos anos do século XIX. Numa etapa posterior,

já na década de 60, é evocada a reforma promovida pelo Prefeito Jorge Carone com vistas à modernização da região:

> Em atitude semelhante à das lojas de departamento, o prefeito Jorge Carone usou a motosserra para cortar pela raiz as duas majestosas fileiras geométricas de fícus frondosos, que guarneciam a avenida Afonso Pena [...] Na moderna capital mineira, os bondes elétricos saltaram dos trilhos para o nada absoluto e ficaram sem os dois abrigos da praça Sete (SANTIAGO, 2008a, p. 89).

Para, então, concluir: "Imitei a cidade de seus administradores. Ela se desfazia de costureiras e alfaiates, de árvores frondosas e bondes, e eu, da loja. Bem a tempo". (SANTIAGO, 2008a, p. 89).

Outro efeito do rápido crescimento das cidades, ocasionados em parte pelo êxodo rural, registra-se na febre imobiliária, a que Walter não assistiu só da plateia:

> Foi para nós, sinergistas, que o ministro Roberto Campos criou o Banco Nacional de Habitação. Com o terceiro apartamento, pulo ao quarto e ao quinto apartamentos. Ao final de dois anos, podia dar-me ao luxo de comprar uma casa velha, mandar demoli-la, ficar com o lote e nele mandar construir um espetacular edifício residencial (SANTIAGO, 2008a, p. 135).

Também a influência do cinema norte-americano faz-se sentir fortemente no texto através de inúmeras evocações de atores e de filmes, assim como as referências à moda e à música, especialmente nos anos 50 e 60. Todo um painel de época é desenhado a fim de se perceber as transformações sofridas pela sociedade. Tudo é percebido pelo olhar de Walter como uma festa para seus sentidos, que procura retirar o máximo de proveito dessas mesmas mudanças.

O *bon vivant* do romance machadiano encontra aqui seu paradigma, sobretudo a partir da leitura levada a termo pela crítica machadiana. Não é exagero supor que desde a década de 50, os trabalhos acerca da obra ficcional de Machado de Assis vêm surpreendendo o público literário e, nessa trajetória, a leitura empreendida por Roberto Schwarz apresenta-se como forte alicerce. Nesse sentido, o olhar do descendente dos Ferreira Ramalho remete ao de Brás

Cubas pela mesma perspectiva eleita no relato: a volubilidade do narrador. Ao assumir a primeira pessoa, o indivíduo burguês evidencia seu alheamento ao mundo e às pessoas que nele habitam. As relações passam a ser entrevistas pelo benefício que delas possa advir; as pessoas tornam-se apenas instrumentos, mercadorias (SCHWARZ, 2000).

Diferentemente do romantismo de José de Alencar, ao denunciar a sobreposição dos valores financeiros às relações afetivas, como vislumbrado em *Senhora*, Machado colore de ironia e humor a mesma sociedade ao focar a perspectiva pelo ângulo do alienado que age sem qualquer escrúpulo ou sentido ético, impulsionado apenas pelo seu hedonismo, sem medir as consequências de seus atos (SCHWARZ, 1974).

Além das inumeráveis prostitutas que passaram pela vida de Walter, a relação com algumas mulheres que se distinguiram da massa informe de amantes também está sujeita à crítica ao oportunismo, como ocorrido com Marta e Gráci. Durante a década de 60, Walter, apaixonado por Marta, convida-a a uma viagem a Paris, onde ela o abandona. Retornando ao Brasil, Walter descobre que Marta, a professora universitária de sociologia, agia na resistência clandestina à ditadura militar e valeu-se dele para fugir do país quando o cerco a sua volta apertava, episódio jamais esquecido e perdoado por Walter.

Com a advogada trabalhista Gráci a história do caçador transforma-se em caça. O bangalô em que ela vivia numa das regiões mais valorizadas da cidade encontra-se em plena decadência, o que desperta a atenção profissional de Walter. Pretextando uma viagem à Europa para apresentar-lhe a ideia da venda do terreno para sua própria imobiliária, Walter surpreende-se com a facilidade com que a proprietária aceita a proposta, passando a partir daí a questionar se toda a estratégia não havia sido pensada e urdida primeiramente por ela com intenções de envolvê-lo na transação imobiliária. Quando a amante morre por uma overdose medicamentosa, Walter sequer comparece ao sepultamento, mas, ao ter notícia do seu testamento, sente-se injustiçado por não constar como beneficiado de um surpreendente patrimônio. Em vingança, desfaz-se dos objetos de afeição de Gráci, dentre os quais, os livros que mantinha em sua casa.

Por vezes, Walter, no presente, parece ser tomado pela consciência da limitação com que viveu em seu pequeno mundo, como por exemplo quando compara metaforicamente a perspectiva a que tem acesso ao mundo pela janela de seu milionário apartamento na Avenida Vieira Souto:

> Será que o olhar longitudinal é propriedade exclusiva dos velhos? Quando me aproximo da janela envidraçada, raramente olho à esquerda ou à direita. Vou direto ao fundo do quadro emoldurado pela esquadria de alumínio. Minha vista se perde no horizonte. Ao caminhar ontem pelo calçadão de Ipanema, dei-me conta de que o olhar longitudinal, agora em ângulo reto à perspectiva da janela, observava pela primeira vez detalhes da extensa paisagem do Arpoador, Ipanema, Leblon e além (SANTIAGO, 2008a, p. 109).

Ainda que evidencie seu diálogo mais direto com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Heranças* não despreza as relações intertextuais com *Dom Casmurro*, até mesmo pela condição de seus personagens, Walter e Bento, que, sozinhos e sem planos acerca do futuro, refazem o caminho do passado com a finalidade de se convencerem e convencerem seus leitores acerca de suas verdades. Nesse âmbito, Evelina Hoisel atenta que, diferentemente da maior parte da ficção de Silviano Santiago que se articula pela fragmentação, esse romance mantém a linearidade cronológica com flashbacks, característica dos romances do século XIX, como a pretender simular o efeito dos romances machadianos, em especial *Dom Casmurro* (HOISEL, 2011, p. 12).

Parodiando, por exemplo, a observação acerca de Capitu, Walter enuncia: "Canto a primeira pedra. O velho solitário e ranzinza de hoje não estaria travestido no rapazinho? Tomo pelo avesso o provérbio que diz ser o adulto filho da criança – o rapaz é filho do velho" (SANTIAGO, 2008a, p. 45). Ou ainda nas investidas de Bento Santiago sobre a possibilidade aberta pelo discurso memorialístico de atar as duas pontas da vida:

> A César o que é de César. A Princesa Venérea do Sonho tem tudo, pouco ou nada a ver com a Princesa Venérea da Vida. Uma assombrou o adolescente, tomado pelo apetite sexual. A outra assombra o velho, assexuado em virtude do misterioso e finito trabalho das glândulas humanas. Não são uma. Se se atar o adolescente inexperiente e fogoso de Belo Horizonte ao velho casmurro e solitário da Vieira Souto, viram uma só (SANTIAGO, 2008a, p. 57).

Mas, ironicamente, se a retomada do passado de Bento Santiago se dá pela reconstrução da antiga casa da Rua Matacavalos, Walter quer eliminar a todo custo os resíduos do seu passado. O surto imobiliário que valoriza a região em que se localiza o casarão da família é vendido sem sentimentalismos em troca da cobertura no edifício a que ele dá lugar. Mais tarde, ele o substitui por um apartamento no Rio de Janeiro para distanciar-se de sua história e também para não ter que dividir com os familiares, na morte, a mesma sepultura no Cemitério do Bonfim. Edifícios e coberturas, construções envidraçadas prevalecem nos espaços ocupados, evocando uma modernidade que soterrou as marcas do passado.

Além das paródias mais evidentes ao romance de Machado, *Heranças* também busca atualizar a temática da ascensão social por meio do casamento. Pode-se dizer que, desde a juventude, Walter especializa-se no jogo do comércio matrimonial:

> Na sala de visitas, à janela ou no alpendre, havia uma preciosidade, a que os maldosos companheiros de juventude chamavam de *mariposa* e os poetas românticos, de *flor*. Mariposa ou flor, a pedra preciosa era guardada a sete chaves dentro das paredes do lar e, quando exposta ao público em roupagem de donzela virgem, tornava-se atraente aos olhos desvirginados e injuriados pela Princesa Venérea da Vida. Passei a adquirir na capital do estado o delicado e precioso produto comercial, manufaturado e embalado senhorialmente nas cidades do interior. Eu dava uma mãozinha ao patriarca em apuros (SANTIAGO, 2008a, p. 120-121).

A aliança entre a velha aristocracia falida, normalmente de origem rural, e as novas fortunas, em geral forasteiras, impediam, assim, a derrocada da tradicional família mineira. Não é necessário lembrar que o mesmo tema, o casamento como instrumento de ascensão, povoa com inquietações a mente de Bento Santiago. Em *Heranças*, Walter vale-se normalmente da prática de sustentar o crédito do "sogro" na praça na fase da conquista pela "mariposa", para depois abandonar o barco e a noiva sem atingir o altar. Ou seja, ilude as moças de famílias em dificuldades financeiras acenando com a possibilidade de casamento, aproveitando-se durante algum tempo da situação sem, contudo, concretizar a promessa.

Outra aproximação oferecida pelo relato autobiográfico é aquela que permite uma reflexão sobre nossa organização social patriarcal. Se, excetuando algumas regiões do país, não faz mais sentido falar numa sociedade composta por agregados em torno da figura patriarcal, também não parece errôneo supor que a rede de trabalho doméstica é ainda fortemente marcada por alguns traços daquela estrutura social. A situação tão bem detectada e explorada por Roberto Schwarz, em *Ao vencedor, as batatas*, mantém sua pertinência no tratamento e nas relações de poder estabelecidas entre patrão e empregado.

Levando uma vida solitária, as pessoas que mais se fazem presentes na vida de Walter são efetivamente os serviçais, até mesmo porque sua incapacidade e inatividade não permitiriam que vivesse sem eles. Cozinheiras, motoristas, governantas e secretários acabam por merecer um capítulo à parte nas histórias das desventuras de Walter.

Contudo, em vez de uma relação estritamente profissional, percebemos que a lógica da ideologia do favor é a que impera. Mariazinha, a antiga serviçal da família Ferreira Ramalho, continua por décadas a serviço de Walter, desempenhando todas as tarefas possíveis, até mesmo a de mãe de leite do órfão precoce. Tendo engravidado sem que o pai da criança assumisse a paternidade, a sua filha é criada nas dependências de empregados e, mais tarde, substitui a mãe no trabalho braçal. Curiosamente, não se dá a saber sobre o paradeiro de Mariazinha, e quanto à filha, que permanece a serviço dos Ramalho, será para sempre a filha de Mariazinha, sem outro traço de identidade. Entretanto, na mudança para o Rio, Walter decide livrar-se da moça em favor de uma governanta, que lhe parecia mais adequado ao novo *status*. Malgrado a vida dela e da mãe terem sido devotadas à família, o descarte se dá sem qualquer traço de sentimentalismo.

Mas é Cláudio quem melhor personifica a submissão à lei do favor. Descrito como o funcionário símbolo da competência, o braço direito de Walter consegue atender todos os pedidos com a maior diligência possível e sempre da melhor maneira. Ágil, inteligente, sua atuação na imobiliária também não é de se desprezar, sugerindo por diversas vezes ao patrão transações bem-sucedidas, com boa margem de lucro. Enquanto Walter se beneficia dos dividendos,

é Cláudio quem dirige as transações. Não se estranharia que um empregado assim, tão bem qualificado, fosse disputado pelo mercado de trabalho. Mas não é o que ocorre. Ao encerrar seus negócios no ramo da construção civil, Cláudio opta, após décadas de servilismo ao mesmo patrão, por permanecer junto a ele, na função irônica de camareiro de senhor feudal. “Perguntei-lhe em seguida se, d´ora em diante, poderia chamá-lo pelo sobrenome, Santiago. Consentiu feliz. Uma honra em país onde não se sabe o sobrenome do melhor amigo”. (SANTIANGO, 2008a, p. 351). O título pedante e anacrônico em período recheado de uma antiga retórica encobre, contudo, a espúria tarefa de alcoviteiro:

> Seria ridículo que o ancião saísse pelos restaurantes e bares de Belo Horizonte à caça de senhoras – ou viúvas – disponíveis. Ainda mais ridículo seria se entrasse *rendez-vous* adentro em busca de alguma lolita. Nunca seria expulso, é claro. Não é disso que falo. Nos dois casos, sem se perceber, o enrugado careca estaria constituindo uma plateia de expectadores desavisados e neles despertando o riso e a galhofa, ou até o deboche (SANTIAGO, 2008a, p. 354).

Não se pode desconsiderar nesse plano a questão de uma possível herança diante de um ancião que não possui outros herdeiros. Como no conto “*A herança*”, de Machado de Assis, constrói-se assim o suspense em torno do legado de uma rica senhora. Em lugar dos sobrinhos solícitos e aparentemente fiéis, o testamento premia o único deles que não se preocupava em adular a tia a todos os momentos. Um dos preteridos, surpreendido pela decisão, questiona-se: “Que havia feito o irmão para merecer tamanha distinção? Nada; deixara-se amar apenas. D. Venância era a imagem da fortuna” (ASSIS, 1966, p. 124). Enfim, a melhor estratégia parece ter sido a de não correr atrás da fortuna e sim de deixá-la correr atrás de si. Nesse sentido, *Heranças* também surpreende o leitor no capítulo final, quando Walter nomeia como seu herdeiro universal o ex-namorado da irmã. O antigo pipoqueiro, por quem a irmã havia se enamorado nos tempos em que cursava o Instituto de Educação, foi humilhado pela sua família em razão da origem simplória e da condição social. Apesar da educação esmerada recebida no convívio com os padres, Vitorino havia sido abandonado pela mãe e criado num convento em que desempenhava funções

de serviçal. Filhinha reencontra-o anos mais tarde e mantém com ele uma relação sigilosa que termina com sua morte, quando uma suspeita de gravidez paira em seu velório. Localizado por Walter, Vitorino narra a história amorosa vivida décadas antes com Filinha.

Juntamente com Walter, sabemos que foi ela a responsável para que o namorado terminasse os estudos médios e ingressasse no curso de Engenharia Mecânica, que viria a garantir a carreira na estatal mineira de eletricidade, ainda que o preconceito racial e físico o impedissem de ascender mais. Ao tornar-se herdeiro único de Walter, aventa-se uma possível alusão ao "irmão das almas", personagem de *Esaú e Jacó* que, de pedinte miserável, faz-se dono de grande fortuna durante o período do Encilhamento que marcou os primeiros anos da República Brasileira, estabelecendo uma comparação entre os enriquecimentos e os empobrecimentos instantâneos em vigor nas sociedades capitalistas, e em especial, em latitudes sem governos sérios.

O desenlace parece contrariar o tom pessimista do romance por meio de uma imagem redentora, mas a saída guarda ainda outros sentidos. Às vésperas da morte, a culpa, sobretudo pela morte da irmã, parece expiar os dias de Walter. Legar ao cunhado um patrimônio que não poderá ter mais uso para ele próprio resolveria várias questões: redime, em parte, a oposição no passado ao namoro da irmã; paga, pela boa ação, seu ingresso num mundo possivelmente melhor ("Quem bem faz só para si faz") (SANTIAGO, 2008a, p. 352) e ainda consegue desapontar os serviçais que tanto se empenharam no papel de herdeiros. De qualquer forma, a temática do bilhete premiado, mal de que também sofria o velho Pádua, pai de Capitu, funciona seguramente como o emblema de felicidade num mundo fundado sobre os valores do capitalismo.

No mesmo ano da publicação de *Heranças* sai um artigo de Silviano Santiago em que o crítico analisa o capítulo XII ("Um episódio de 1814") de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A abordagem explora o tom bandalho da cena, entrevista em segredo pelo infante Brás Cubas, em que D. Eusébia sucumbia aos beijos do Dr. Vilaça, pai de família e "poeta falastrão", atrás da moita, nos fundos do quintal, em contraposição ao tom nobre dominante entre os convivas, no salão, que tratam da queda de Napoleão na Europa. O impulso

dicotômico propicia, na leitura de Silviano Santiago, a instabilidade ideológica do texto: "Trata-se do abalroamento do acontecimento imprevisto da história universal (no sentido eurocêntrico que o adjetivo comportava então) contra a comédia de costumes local" (SANTIAGO, 2008b, p. 45).

A fusão que cria uma instabilidade ao texto também a encontramos no romance. Em lugar da paródia a um narrador machadiano, o romance busca uma outra voz que a preencha e lhe dê densidade. Ao narrador dado ao riso e à galhofa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é fundido o narrador amargurado e recalcado de *Dom Casmurro*. Entre o gozo e a culpa vive Walter, penitenciando suas memórias.

No retrato da sua vida também se apresenta a história brasileira do séc. XX como uma reedição da contradição do nosso singular capitalismo, contemplada já pela obra de Machado de Assis, através da leitura crítica de Roberto Schwarz. O liberalismo econômico cola-se às nossas estruturas sociais coloniais como uma máscara, dissecada pela voz de Walter: "Por ter equacionado a nova moeda dos investidores institucionais à velha terra dos colonos europeus, lá estava eu a viver no Brasil moderno como senhor feudal nos primórdios dos Brasis. *Mutatis mutandis*" (SANTIAGO, 2008a, p. 356). Ou seja, as mudanças necessárias foram realizadas para que tudo continuasse na mesma desde a época colonial. O estamento brasileiro, conluio entre a esfera administrativa e os proprietários de base rural, conforme elucida Raymundo Faoro (2001),[5] sempre manteve as rédeas do poder no país, o que é exemplificado pela linhagem da doutora Graziema, uma das amantes de Walter. Tendo como profissão a advocacia trabalhista, a filha de um velho funcionário da Justiça deixava com sua morte uma herança composta por fatias incalculáveis de terras: "Gráci é puro-sangue brasileiro, belo resultado da mistura do velho latifúndio goiano com a moderna advocacia trabalhista nas Gerais. Campo e cidade deram as mãos para abençoá-la" (SANTIAGO, 2008a, p. 337). Um pouco mais adiante, ele descreve:

[5] Acrescente-se que a abordagem do o crítico Silviano Santiago a respeito de *Dom Casmurro* incide sobre a dupla condição de Bentinho: um seminarista, a evocar o poder eclesiástico, e o bacharel, investindo o jurídico como a segunda vertente do poder no Brasil em pleno século XIX, e não apenas aí.

> Não é a duração duma vida que conta, mas a permanência do título de propriedade no espaço e no tempo da nação brasileira. Agasalhar de modo ativo e vivo a fortuna familiar é deixá-la render a longo prazo e, por precaução, vinculá-la a pouquíssimas rendas a curto prazo. No novo milênio, sou senhor feudal (SANTIAGO, 2008a, p. 353).

O título do romance, *Heranças*, não remete apenas ao legado afetivo machadiano na obra de Silviano Santiago. Também não sinaliza somente para o patrimônio pessoal de Walter em jogo entre seus herdeiros, mas parece estender-se à toda tradição brasileira desde os tempos coloniais, com a permanência de setores sociais pouco ou nada produtivos, a que sempre foram estranhos conceitos tais como justiça, honestidade e solidariedade.

Mil rosas roubadas

O último romance de Silviano Santiago, *Mil rosas roubadas* (2014), vem sendo considerado pela crítica como um romance *a clef* pelas relações que procura estabelecer com a vida do autor e a do produtor musical Ezequiel Neves, morto em 2010, em consequência de um tumor cerebral. Ainda que as balizas referenciais coincidam, permanece, contudo, no romance, o desconhecimento acerca do nome do narrador, transfigurado em professor de história aposentado, e de Zeca, assim nomeado pelo outro, a quem só temos acesso por meio da avaliação e narração do amigo desde o primeiro encontro, no centro de Belo Horizonte, em inícios da década de 50.

A região geográfica que já havia celebrizado nomes como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Guimarães Rosa na literatura brasileira, vive em plena década de 50 uma euforia não só cultural, mas também política, tendo à frente do governo mineiro, na época, Juscelino Kubitschek, com mandato cumprido de prefeito de Belo Horizonte, e que, em 1956, viria a se tornar presidente do país. Essa investida no romance alcança uma importante expressividade e o relaciona a *Heranças*. Mas, se no trabalho de 2008 a perspectiva adotada é a do mundo financeiro e imobiliário, no qual Walter transita, *Mil rosas roubadas* privilegia a cena cultural, mais de

acordo com seus personagens. E, como o Walter de *Heranças*, também Zeca e o narrador constroem o mesmo percurso de vida: da BH dos anos dourados ao Rio de Janeiro das últimas décadas do século XX.

A narrativa tem início no quarto da clínica em que Zeca se encontra internado no ano de 2010, na Gávea, Rio de Janeiro. Com o título "Admiração", o narrador inverte o papel delegado ao amigo para que fosse seu biógrafo e, diante da morte iminente do outro, começa a pensar a construção do relato daquela vida meteórica e que agora jaz inerte ligado aos inúmeros tubos a sua volta. Apesar do alegado forte vínculo afetivo, que fixa no narrador as dores da viuvez, as trajetórias de ambos tomaram caminhos díspares em função das suas atividades profissionais; um, no mundo artístico e midiático do rock, o outro, no recesso do mundo acadêmico. A relação mantém-se, entretanto, por décadas através de um jogo de espelhamento: "Somos cúmplices desde os dezesseis anos de idade. Fomos amigos e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro, até nos últimos meses" (SANTIAGO, 2014, p. 8).

É a partir desse tópico que se constrói uma estrutura dual resistente ao longo do livro. A teorização sobre as possibilidades biográficas também invade o narrador: "Todo biógrafo não será monstruoso por definição? Cada um ao seu jeito, não será cego de um olho e estrábico do outro? Não enxerga o que pode, não reproduz o que quer e não engendra só o que é conveniente?" (SANTIAGO, 2014, p. 24). Além da distorção, o narrador evoca ainda o autoritarismo biográfico:

> Só se capacita para ser biógrafo aquele que arroga a si – por capricho e autoritariamente – o direito à última palavra.
>
> A escrita biográfica não comporta balbucio nem titubeio. Seu exercício flui naturalmente do próprio sangue de quem escreve. Inunda o coração, deságua na mente e, ao bater à porta das teclas do computador, já delegou às mãos o direito ao julgamento peremptório (SANTIAGO, 2014, p. 67).

Além do mais, a impossibilidade da escrita biográfica de atingir a totalidade do ser assola o sujeito, que se vê assim obrigado a optar entre o relato mais frio atinente ao vivido ou ao voo imaginativo:

> Ou bem tateio o nosso passado pela superfície das minhas lembranças e guardo só para mim as sombras, suprimindo do leitor fatos decisivos embora obscuros na época em que aconteceram, ou bem investigo a posteriori os fatos obscuros do nosso passado comum e preencho os buracos da memória com as descobertas que, quanto mais pesquisava a matéria, fui fazendo no correr dos anos (SANTIAGO, 2014, p. 77).

Tendo optado inicialmente pela primeira hipótese, o narrador retrocede e resolve assumir a escrita imaginativa que preenche as lacunas daquilo de que não sabe mas que integra a ação do tempo, responsável por criar outras camadas à memória dos fatos vividos. Consciente do caráter falho do relato, ambos projetam-se na condição de construto: "...os dois somos artificiais. Ele, no passado. Eu, no presente" (SANTIAGO, 2014, p. 77).

Nessas passagens, em que sentimos a voz do crítico Silviano Santiago ao teorizar sobre o modelo ficcional elegido nesse e em outros livros, escapa também o anseio de se operar no processo de leitura a comunhão com a matéria narrada: "Nada que surpreende o leitor baixa para o biógrafo do céu da espontaneidade; nada surpreende o leitor, se não houver obstáculos pela frente para o biógrafo" (SANTIAGO, 2014, p. 69).

Contudo, antes mesmo disso, o narrador se dá conta que seu desejo de narração não tem como centro o amigo, mas sim ele mesmo. É ele que necessita do relato tanto tempo acalentado: "A vida ainda valia a pena para o moribundo envolto pela mortalha dos lençóis. Sem a escrita biográfica dele, nada mais vale para mim. Desde nosso primeiro encontro, não passou ele a ser [...] a testemunha singular de todos os meus dias de vida?" (SANTIAGO, 2014, p. 18). A biografia substitui desse modo a lacuna deixada pela morte: "Biografias dignas do nome e de renome não principiam pela perda do ser humano pela morte? A própria letra de fôrma já não é sepulcro?" (SANTIAGO, 2014, p. 25).

Na perspectiva do narrador, Zeca ainda exala vida na sua condição de semimorte; no entanto, ele mesmo parece arrastar uma existência sem propósito e sem projetos. Só a narrativa escrita possibilitaria ("Somos pessoas que sangramos tinta na folha de papel em branco"), de acordo com o próprio narrador, a recomposição de uma identidade amorfa no presente, mas lembrada

com inteireza no tempo relativo ao primeiro encontro com Zeca (SANTIAGO, 2014, p. 29).

A visão narcísica ganha fôlego assim pela manipulação do narrador em fazer chegar às mãos do seu suposto biógrafo a matéria de sua vida: "... pouco o enxergava para que ele me visse todo o tempo" (SANTIAGO, 2014, p. 22). Confessa ele que, por décadas e em meio a cartas, fotos e conversas com amigos comuns, dirigiu a Zeca todos os detalhes necessários ("estudos, trabalhos, realizações, vida íntima, amores, amizades, viagens, problemas financeiros, desgastes físicos, consultas médicas, problemas trabalhistas etc.") para a composição de seu próprio personagem (SANTIAGO, 2014, p. 23). O elo entre os dois, segundo deixa entender o narrador, não parece ter sido criado por um sentimento afetivo extremado, mas por sua pura determinação: "Falo de admiração. Ela está além do plano físico e funcional. É eleição de um ser humano a favor de outro ser" (SANTIAGO, 2014, p. 29). Ou na apropriação da metáfora bíblica do Espírito Santo a fim de "recobrir a tutelagem amorosa" (SANTIAGO, 2014, p. 28): "Acredito piamente que, no correr da vida de todo e cada ser humano, há um momento em que se elege alguém para ser seu Espírito Santo". Ou seja, o sentimento que a princípio se revela pelo prisma passional, a admiração, título do mesmo capítulo, vai se revelando como um dado lógico na urdidura do relato.

A temática recebe contornos mais contemporâneos se considerarmos que, numa época midiática, o que importa não é o desfrute da vida, mas a possibilidade de divulgar suas experiências diante do outro. Daí que a recorrência a expressões tais como "espectador", "voyeur", "olheiro", assim como a referência ao meio profissional de Zeca, não são aleatórias e lembram a "sociedade do espetáculo", teorizada por Guy Débord. O capítulo quarto, aliás, é dedicado ao olhar (título também do romance de Santiago, publicado em 1974) e versa sobre a paralisia da presa diante do olhar do caçador, do qual se pode resumir a sentença do narrador: "O mundo é de fato restrito e cabe num olhar" (SANTIAGO, 2014, p. 103).

A perspectiva narcísica insinuada pelo texto se dá também a perceber pelo truque ilusório, à maneira de um Escher, de uma escrita dupla: "Não sei se

algum escritor chegou a pensar em escrever sua própria vida com a memória real que o outro tinha dela. Se tivesse sido possível associar as lembranças armazenadas por ele à minha memória atual, cá estaria eu a escrever minha autobiografia de maneira subjetiva e objetiva" (SANTIAGO, 2014, p. 29). A partitura a quatro mãos é anunciada, contudo, pela complexidade do binômio vida-arte, outro aspecto dual trabalhado pela obra:

> Acolá poderia superpor à lembrança (fruto da observação dele) os dados da minha memória (fruto da minha vivência), combinando os tons conflitantes dos dois pontos de vista em sutilezas psicológicas que poderiam ter algum interesse para o leitor que ainda tem aos dois como desconhecidos. Na mente do leitor que ainda tem aos dois como desconhecidos. Na mente do leitor, continuaríamos figuras desconhecidas embora vivas, já que seríamos personagens intrigantes. Intrigantes porque instigantes. Instigantes porque dignos do livro e, ainda mais, autênticos (SANTIAGO, 2014, p. 30).

A partir daí, evidenciam-se duas formas de relato, pertencentes a cada um dos envolvidos. Um, condizente com a escrita acadêmica do professor de História; o outro, contaminado pela imaginação e pelo sensacionalismo de quem viveu em meio ao estrelato artístico. Diante da dificuldade em assumir a primeira pessoa das memórias, ou mediante a consciência de que seu relato se ressente da comunicação "autêntica e apaixonada" (SANTIAGO, 2014, p. 60), sobrevém o estilo dramático e imaginativo do outro:

> Delegava a ele a tarefa de me biografar, autobiografando os dois. Inspirado pela universidade e sequestrado pelos longos anos de estudo e de pesquisa, eu não poderia escrever um relato sob a forma de autobiografia. Minha mente não poderia se despir da cortiça que sobrenada nos grandes acontecimentos para vestir o escafandro que vasculharia as profundezas da minha alma (SANTIAGO, 2014, p. 22-23).

Já o estilo de Zeca, evidenciado nas curtas biografias de artistas pop estrangeiros que escreveu,[6] causam no narrador a impressão de facilidade e artificialismo:

[6] Vale acrescentar que Ezequiel Neves publicou junto com Rodrigo Pinto e Guto Goffi a biografia do grupo Barão Vermelho.

> Para as retrancas que dividem os parágrafos no artigo sobre Jim Morrison, pede ajuda aos versos satânicos de Arthur Rimbaud. A personalidade (até então desconhecida) de Janis Joplin é inventada com fragmentos dos filmes de caubói, onde a garrafa de Southern Comfort corre de boca em boca e levanta as cabeças ao pó branco. Leva o leitor (em ódio ou inveja, depende) a vivenciar na prisão Brasil as bandas de grande prestígio internacional. Com as asas da imaginação detalha os concertos extravagantes e rocambolescos e os espectadores entregues à luxúria e às drogas. Deleita-se a armar o alçapão da vivência boêmia e dos conflitos amorosos por demais verossímeis para serem verdadeiros (SANTIAGO, 2014, p. 56-7).

Além da provocação que associa a escrita do amigo às soluções encontradas na literatura de autoajuda ("Essas citações se transformarão nas futuras *Pílulas de vida do Doutor Zeca*". SANTIAGO, 2014, p. 57), ao seu texto faltaria ainda o engajamento social do autor, prerrogativa do escritor-narrador: "No início dos anos 70, preferia pôr um azulejo a mais no acabamento do mito do artista anglo-saxão rebelde, suicida e genial, a descer aos fatos lamentáveis da história brasileira, de que ele próprio era produto" (SANTIAGO, 2014, p. 57).

Em suma, a escrita de Zeca incide sobre sua própria imagem, a do homem que viveu intensamente, inclusive no consumo de drogas, que projetava a ideia de despojamento frente à realidade burguesa e que também por isso encantava o narrador desde os tempos da adolescência. A admiração nascia do perfil sugerido por situações que pareciam fascinar o amigo, mas a cujo sentido ele não ascendia, como no capítulo dedicado às borboletas azuis.

Durante o primeiro encontro, Zeca narra ao amigo ter sido caçador de borboletas azuis na serra do Curral. O episódio causa comoção ao ouvinte sobretudo por este não compreender as divagações metafísicas do outro. É pela imagem sugerida pela narrativa e pelo mistério que suscita que a narrativa acaba por funcionar como uma isca diante do novo amigo. Anos mais tarde, o jovem descobre que a referência de Zeca não era original, mas fruto dos poemas de uma amiga comum, que, por sua vez, a apropriara de Vladimir Nabokov, duplo de escritor e de entomólogo. Descobriria ainda que tais borboletas, sedutoras pela luz azul turquesa ou cobalto que incidem, são na verdade pardas

ou ocres e que, por um efeito de ilusão, mostram-se daquela cor fascinante ao olhar humano.

Como as borboletas azuis, o mundo extravasado por Zeca o seduz, mas mostra-se falso, conforme conclui o narrador: "A realidade é mosaico composto por asas azuis de borboleta". (SANTIAGO, 2014, p. 57). Outra imagem associada simultaneamente ao fascínio mas também à incompreensão do memorialista é aquela derivada do cinema, com os filmes de faroeste, que comoviam, assustavam, impressionavam e admiravam o pequeno espectador, "embora não conseguisse distinguir o significado correto e preciso das cordas dramáticas que ecoavam na minha sensibilidade e a faziam vibrar e repicar como sinos na manhã de domingo" (SANTIAGO, 2014, p. 75).

O cinema também constitui importante eixo da construção dual no romance. Os anos 50 vão marcar no Brasil a supremacia do visual, seja através da massificação do cinema seja por meio da chegada da televisão, desbancando a tradição do rádio, no bojo das transformações do pós-guerra. O veículo vai desempenhar variadas funções, dentre as quais a de agente educativo: "Nossos pais tiveram de aprender que o filho passa da infância à idade adulta por salto no escuro da plateia do cinema" (SANTIAGO, 2014, p. 47). É o próprio Silviano Santiago quem depõe: "Numa cidade provinciana, como a Formiga onde nasci em 1936, o cinema informava todos os dias o imaginário dos habitantes de todas as idades, letrados e não letrados, de comportamentos e situações estrangeiras e atuais, comportamentos e situações a que, no passado, só tinham acesso os intelectuais das grandes cidades, lendo livros e revistas importados, ou viajando pelo exterior" (SANTIAGO, 2004, p. 107).

O espaço do cineclube frequentado por Zeca e pelo amigo, onde se veem pela primeira vez, é já marcado pela oposição com o cinema de circuito que funciona no mesmo prédio, reduto de maior massificação, como a contrapor-se ao perfil inquieto dos jovens com pendores precocemente intelectuais:

> Cine Guarani (sala de espetáculo comercial) e Clube de Cinema (auditório cedido a diletantes). Os andares eram distintos. Bilheteria na porta da rua, mensalidade no andar de cima. Multidão de anônimos sentados nas poltronas estofadas, turminha de *happy*

> *few* a conviver no ambiente quase familiar de cineclube. Máquinas de 35mm, sonoridade boa e projeção em tela de proporções gigantescas. Máquinas de 16mm, sonoridade capenga e projeção em lençol branco, estendido na parede. Cinema como indústria, cinema como arte – podia ser e era assunto para o programa mimeografado, distribuído aos presentes. (SANTIAGO, 2014, p. 62).

Não obstante as distinções, é o narrador que admite como o cinema norte-americano ditava os passos nas roupas dos jovens e nas suas atitudes de rebeldia contra o *status quo*. É também fundamentalmente pelo cinema que o autor constrói a atmosfera romântica da história narrada comparando-a amiúde às cenas antológicas da grande tela, tais como no filme *Desencontro*, de David Lean, ou a versão *Stazione Termini*, de Vitorio de Sica, ou nos personagens imortalizados por Celia Johnson, Trevor Howard, Montgomery Clift, Jennifer Jones, Lauren Bacall e Humphrey Bogart. Também o olhar de Zeca, responsável pela sedução do narrador, é comparado ao movimento da câmera cinematográfica.[7] Por vezes, pode-se mesmo dizer que se estabelece um jogo entre a linguagem cinematográfica e o estilo da escrita do amigo, simultaneamente objeto de admiração e alvo da sua mordacidade.

O mundo do cinema também é responsável por levar seus espectadores ao centro das grandes cidades ocidentais, como Londres, Roma, Paris, Berlim ou Nova York, e de criar, como contraponto desses espaços, a figura do *flaneur,* observador crítico da Modernidade. A Zeca adolescente parece caber esse papel. Prefere o bonde ao ônibus, pois assim pode observar sem obstáculos os transeuntes e, por eles, afirma ter acesso à alma mineira (SANTIAGO, 2014, p. 66):

> Vista do bonde, ou melhor: se vista do estribo do bonde, sob o sol inclemente das montanhas e acalentada pela brisa suave que varria delicadamente todo o veículo, os bairros da cidade podiam ser pessoas sentadas nos bancos do bonde e também pessoas de pé, dependuradas nas balaustradas, e ainda pessoas caminhando de lá pra cá nas calçadas, conversando, gritando e gesticulando (SANTIAGO, 2014, p. 65).

[7] "Quantas vezes não me vi querer fugir do seu olhar de câmera cinematográfica. Sabia, no entanto, que os olhos não deixariam minha imagem escapar da lente que a enquadrava e do obturador que fixava em plano americano meu rosto acuado e em pânico" (SANTIAGO, 2014, p. 99).

A "alma mineira" e a história de Belo Horizonte merecem na narrativa uma acurada atenção que não corresponde apenas à ambientação romanesca, mas é também fundamental para compor o clima opressor diante da homoafetividade dos personagens, bem como a toda composição que não se enquadrava nos parâmetros da tradicional família mineira.

Ao longo das cinco páginas iniciais do segundo capítulo, ao relatar a origem das duas famílias, o narrador resgata o impulso demolidor e segregador que deu origem à nova capital mineira a partir do desenho do engenheiro-chefe da Comissão Construtora, Aarão Reis, de forma similar ao que havia ocorrido na Paris hausmanniana ou no Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Abrigando primeiramente o funcionalismo proveniente de Ouro Preto, a então Cidade de Minas passa a absorver as proles mineiras interioranas, os "antigos arigós", entusiasmadas com as "benesses da modernização a toque de caixa" (SANTIAGO, 2014, p. 37). O inchaço da cidade contribui para o alargamento do traçado original criando as zonas marginalizadas e estigmatizadas: "Do lado de lá da avenida circular e circundante, à margem, portanto, da cidade planejada e construída de maneira racional, à margem do burgo medieval protegido, morava então tudo o que era enviesado, miserável e desconhecido" (SANTIAGO, 2014, p. 39).

A Belo Horizonte, cujo traçado remete à ordem, ao planejamento, ao progresso, opõe-se à antiga capital colonial, Ouro Preto, modelo bagunçado e eficiente de cidade, segundo o narrador (SANTIAGO, 2014, p. 40).

Os pais de ambos, um médico-pesquisador e o outro cirurgião-dentista, parecem comungar do ideal progressista que invade os lares brasileiros da época e participam, a seu modo, da faina asséptica que dominaria a nova espacialidade urbana. Autointitulando-se como geração pós-Pasteur, o narrador e seus pares crescem numa sociedade em que as máscaras sociais tornam-se mais evidentes, como demonstrado na narração das cenas vividas na infância que denunciam a hipocrisia da família a alimentar os mendigos da cidade que batiam à porta:

> Terminado o rito da caridade, nossos pais mandavam a cozinheira lambuzar com álcool o prato servido e já lavado a sabão, acender o

> palito de fósforo Pinheiro e tacar fogo. Branco com bordas negras, o prato esmaltado flamejava glorioso na pia de louça da cozinha, ao lado da caneca verde, igualmente esmaltada, e também em chamas, que servia água da talha de argila ao pedinte sedento (SANTIAGO, 2014, p. 43).

Impelidos a se solidarizarem com o miserável, o asco que perpassa o gesto caridoso é demonstrado no ritual asséptico, assim como na separação dos utensílios usados em tais situações. Também nas lembranças do narrador, verifica-se a associação entre a sanidade do corpo, capitalizada pelo discurso científico, e a santidade da alma, garantida pelo discurso religioso: "Tinha aprendido nas aulas de catecismo ministradas pelos missionários claretianos que santo que é santo o é porque expressa tanto a energia do corpo sadio e obediente quanto a da alma pura e cristã" (SANTIAGO, 2014, p. 45). A configurar a consolidação dessa sociedade numa guerra aberta contra as bactérias, relembra ainda a necessidade quase obsessiva com que se apresentava a abreugrafia recente, juntamente com os documentos de identificação, para fins escolares e profissionais.

Essa configuração de uma sociedade asséptica e estigmatizadora contagia a mente do jovem narrador, fazendo aliar seu desejo homoafetivo à classe de vírus e bactérias que deveriam ser socialmente banidos:

> Mal poderíamos ter imaginado que, em plena adolescência, o mais inesperado dos vírus de repente – não mais que de repente – bateria à porta dos nossos corações orgulhosos e carentes de afeto. Não haveria então recurso à vacina profilática.
>
> O *rabies* vírus do amor tomaria de assalto a mente sonhadora, invadiria o organismo e, como ditador, se apropriaria do sangue quente dos dois adolescentes (SANTIAGO, 2014, p. 44).

Opondo-se a esse mundo padronizado, prevalece o impulso de ruptura dos jovens, em que a rua aparece como o espaço de transgressão:

> Ao trotar desprevenidamente pelas ruas da cidade, ele e eu ganhamos o corpo de animais de sangue quente, sujeitos às feridas libidinosas da puberdade que, às escondidas, são lambidas e infectadas pelos deuses da tristeza e da alegria. A saliva dos deuses pagãos contamina os dois e outros semelhantes com o *rabies* vírus

> de animais no cio. O bacilo circula pelas veias e se irradia pelos nervos. Arrasta-se com pés de chumbo e asas de passarinho pelo sistema emotivo central. Ele e eu já viramos andarilhos (SANTIAGO, 2014, p. 44).

Não apenas o passado é objeto da visão crítica do ideal sanitarista. Toda a cena inicial no quarto de hospital é marcada pela predominância do branco e pelas aparelhagens que traduzem um clima de morte ainda em vida: "Ao obrigarem o coração a pulsar por algumas horas a mais na cama do hospital, especialistas da saúde e máquinas computadorizadas acreditam estar proporcionando o bem-estar almejado ao moribundo" (SANTIAGO, 2014, p. 8). O ambiente estéril equivale aqui também à distância que cria entre os homens, a dificuldade do afeto e do toque. Aliás, lembre-se que o toque tem sido cada vez mais evitado na nossa sociedade. Ao relembrar os anos 50 na capital mineira, o narrador sentencia: "O aperto de mão e o abraço eram direito de casta. Os dois mil parentes e amigos não precisavam pedir um ao outro a permissão para *l´accolade*, como fazem os franceses de tradição aristocrática, ou o consentimento *to give a big hug*, como os norte-americanos se acautelam da acusação de assédio" (SANTIAGO, 2014, p. 64).

A cena desenrolada no hospital prima também por expor a decadência da matéria, através do estado do amigo: "Passo a focar a boca torta do meu amigo, já sem os dentes postiços por causa da traqueostomia, e faço perguntas aos olhos que tampouco respondem cabisbaixos. Não refletem mais minha imagem. Seus olhos são dois espelhos baços, tomados pelos vapores da câmara-ardente hospitalar" (SANTIAGO, 2014, p. 16). A decadência física faz-se assim móbil da viagem retrospectiva que alcança o sujeito ao tentar resgatar, por meio da memória, a vida diante do corpo já inerte: "A deusa morte tinha subtraído do olhar o fogo da sedução e da entrega amorosa. Também o fogo da amizade, se esta palavra ainda puder ser usada sem a carga chocha imposta pelos tempos pseudossentimentais e insossos que atravessamos" (SANTIAGO, 2014, p. 16).

Também a condição do narrador, passado dos setenta anos (SANTIAGO, 2014, p.11), o impele a essa revisão da sua própria história e a questionar o saldo da existência. Confronta-se também com dúvidas acerca dos acidentes

de percurso que o impeliram a um destino e não a outro, amplificando um tema baudelairiano, trajetórias que construíram as histórias de encontros e partidas entre eles. É a partir dessa matéria que deve recuperar o passado; enquanto ficcionista que é, e que, com seu método ficcional, passa a preencher as lacunas deixadas pelo tempo em que estiveram juntos.

Em entrevista à revista *Escritos*, Silviano Santiago alude à diferença que concebe entre a autobiografia e a escrita confessional:

> Apesar de nunca assumir o discurso confessional (até mesmo na vida cotidiana), toda minha obra é autobiográfica [...]
> Meu pai não era católico, mas nos obrigava a ser. Segui o catecismo e fiz primeira comunhão. Ia à missa todos os domingos. Aos sábados, diante do confessor de sotaque germânio (para as conotações, veja-se o período histórico), no escurinho protegido pelas grades do pseudo-anonimato (morava numa cidade do interior), tinha de fazer exame de autoconsciência e ser sincero ao enumerar e dizer os pecados da semana. Uma pitada de paranoia e acrescento que os pecados eram muitos e, perdão pelo trocadilho, inconfessáveis. Não proferia um discurso sincero, confessional. Mentia. Inventava outra(s) infância(s) menos pecaminosa(s), ou pelo menos onde as atitudes reprováveis permaneciam camufladas. Essas invenções, ou mentiras, tinham estatuto de *vivido*, tinham consistência de *experiência*, isso graças ao discurso que lhes antecedia e garantia a veracidade em autenticidade delas. Aos sábados, diante do confessor, assumia um discurso verossímil. Era ´confessional´ e ´sincero´ sem, na verdade, o ser. Era *multiplicadoramente* confessional e sincero. O discurso confessional se articulava, se articulou desde sempre pela multiplicação dos discursos autobiográficos. Vale dizer que o discurso confessional só poderia estar plena e virtualmente numa soma, valor final que seria da responsabilidade do meu vizinho ou do meu leitor. Só por eles é que as minhas memórias poderão ser escritas (ROUCHOU; GUIMARÃES, 2007, p. 267-8).

Sendo assim, *Mil rosas roubadas*, apesar dos laços aparentes que mantém com o referente externo, não deve ser entendida como uma biografia, pois, segundo o autor e crítico, a experiência multifacetada impossibilita qualquer tentativa de totalização que a narrativa confessional intenta. Essa problematização do biográfico é assunto, aliás, do próprio romance, como evidenciado. Além do que, o que mais se destaca no texto não é de fato a transposição dos

fatos decorridos, mas justamente um questionamento de ordem metafísica do sujeito que tenta sondar a quota de responsabilidade atribuída ao destino ou às vontades no tecido das vidas.

Considerações finais

Tanto *Heranças* como *Mil rosas roubadas* nos apresentam as transformações do espaço brasileiro, em especial nos anos desenvolvimentistas da década de 50, a partir de um relevante microcosmos, a Belo Horizonte modernista. Se *Heranças* o faz por meio da abordagem do mundo financeiro e imobiliário, do qual Walter Ramalho é representante, *Mil rosas roubadas* prioriza a esfera cultural, responsável por cunhar as gerações mineiras da literatura e das artes no Brasil nas primeiras décadas do século. De qualquer forma e consoante a perspectiva do autor, a intervenção política nunca se faz alheia, mediante a críticas às estruturas sociais associadas a práticas autoritárias e segregacionistas dominantes na história brasileira desde os tempos coloniais.

Em ambos a construção se dá por meio do resgate de uma escrita fundada no "eu". No caso de *Heranças* impera o registro autobiográfico, enquanto *Mil rosas roubadas* parte da tentativa biográfica do amigo para também ceder espaço à autoanálise. Ainda que no segundo caso se destaque a referencialidade do assunto, a opção dominante é a da forma romanesca, como confessado pelo narrador: "Estou a escrever romance, reconheço. Adeus, biografia" (SANTIAGO, 2014, p. 164). Nele, a metafísica irônica de Machado de Assis, que prevalece em *Heranças*, ganha um sabor mais amargo, através do perecimento do amigo que, por sua vez, anuncia a sua própria morte.

Enquanto o protagonista de *Heranças* simula personagens e pretextos machadianos, conferindo uma dimensão física a seres anteriormente confinados ao papel, a vida de Ezequiel Neves e a do próprio autor confundem-se com a matéria ficcional.

No ensaio "Literatura anfíbia", de *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago aborda um dos problemas que atinge a leitura literária no Brasil.

Descrevendo metaforicamente o sistema literário nacional como um rio subterrâneo, que "corre da fonte até a foz sem tocar nas margens", em virtude da rarefação da leitura, a espetacularização do autor e do objeto literário pode, segundo o crítico, funcionar como um serviço à cultura:

> Se num país de mais de cento e cinquenta milhões de habitantes é baixíssima a taxa de consumo *per capita* do livro, já a fala de quem exerce o ofício literário pode ser sintonizada sem graves empecilhos na mídia eletrônica – em especial na televisão educativa e na televisão a cabo, mas não exclusivamente. Concedida aos pares da mídia televisiva, a entrevista serve muitas vezes ao escritor de trampolim para discussões públicas sobre ideias *implícitas* na obra literária. O livro é raramente apreciado pela leitura. Consome-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas ideias, por mais complexas que sejam (SANTIAGO, 2004, p. 65).

Assim, tanto o Machado de Assis que escapa das páginas romanescas no século XXI como o impulso curioso que encaminha o leitor às figuras de carne e osso de *Mil rosas roubadas* podem ser encaixados naquela premissa, segundo a qual a história literária, com seus contornos biográficos, é transformada na própria matéria ficcional. Se a opção pelas memórias, como quer Luis Augusto Fischer, denuncia o caráter solitário da literatura nacional, a opção pela condição de espetáculo[8] ilude o mesmo público funcionando como possível atrativo.

A literatura que se quer vida, de *Heranças*, e a vida como literatura, expressa em *Mil rosas roubadas*, ilustram o extravasamento entre o real e a literatura, que, além de constituir tema relevante do pós-modernismo, coloca em discussão os lugares e as funções da arte na cultura brasileira. Ainda que não constitua novidade, não se pode contestar que Silviano Santiago tem se valido do binômio vida-arte, tanto na crítica como na ficção, com extrema honestidade, conforme testemunhado em suas palavras:

> [...] a motivação que leva o escritor a inventar forma e estilo e o modo de conhecimento que forma e estilo passam ao leitor é que justificam a essência da escrita artística, ou seja, a busca que leva o escritor a passar como verdade a mentira (a ficção) que inventou. Dar-se a mentira como verdade, sem as mediações – ou obstáculos

[8] "Deve-se buscar, na sociedade de massa, a maneira de aprimorar a produção de sentido do espetáculo e/ou do simulacro por parte de todo e qualquer cidadão" (SANTIAGO, 2004, p. 131).

> – da forma e do estilo, é o mesmo que oferecer, para retornar a expressão de Gide, uma moeda falsa ao leitor. A mentira (ficção) só não é falsa se se nomeiam os caminhos por que teve de passar (que tiveram de ser inventados pelo autor) para se apresentar como verdade (ROUCHOU; GUIMARÃES, 2007, p. 277).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 1971.

______. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Cultrix, 1961.

______. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Saraiva, 1971.

______. A herança. In: ______. *Relíquias da Casa Velha*. v. 2. Vitória: Formar, 1966.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*: formação do patronato político brasileiro. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FISCHER, Luís Augusto. Para uma descrição da literatura brasileira. In: VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum. (Org.). *Literatura e história* – perspectivas e convergências. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

HOISEL, Evelina. Silviano Santiago e seus múltiplos. CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

______. Figurações da memória: ficções de Silviano Santiago. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, UNIOESTE, v. 7, n. 10, p. 7-16, 2011.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica*: intelectuais mineiros da década de 50. São Paulo: Annablume, 2003.

ROUCHOU, Joëlle; GUIMARÃES, Júlio Castañon. Entrevista a Silviano Santiago. *Escritos*, Rio de Janeiro, Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 1, n. 1, p. 259-284, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_______. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_______. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_______. *A vida como literatura*: o amanuense Belmiro. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_______. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008a.

_______. Era no tempo de Napoleão. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul/dez, 2008b, p. 42-54.

_______. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Criando o romance brasileiro. *Argumento*, São Paulo, Paz e Terra, n. 4, fev. 1974, p. 19-47.

_______. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_______. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

A MEMÓRIA E O VAZIO AGRESSIVO: SOBRE A ÉTICA DO LUTO EM "*NÃO FALEI*", DE BEATRIZ BRACHER

Emerson Pereti

> *Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos –, surgisse como pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história.*

Estas palavras, que introduzem o romance *Não Falei*, de Beatriz Bracher (2004), revelam, de antemão, a crise de representação à qual se submeterá o discurso. "Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens", esta é a condição primordial para que essa história seja contada, condição que, já nas primeiras linhas, expõe-se como um paradoxo. Como contar, então, essa história, se o principal instrumento por meio do qual se conta, a palavra, se encontra, desde seu primeiro movimento, inviabilizado? Como contar se algo parece ter instaurado um abismo de irredutibilidade entre a voz que narra e o universo que a circunscreve, a ponto de não mais ser possível sua exposição por meio da palavra? "Vejam então. Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares" (BRACHER, 2004, p. 8). Sabemos agora do que se trata, e entendemos o que está em jogo nesta narrativa. O poder associativo da leitura, em poucas linhas, nos permite saber do tema, associá-lo ao título, identificar seu contexto, o ponto de perspectiva através do qual é narrado, e intuir, por fim, pela via amarga da memória coletiva, sobre as causas dessa crise representacional com que se inicia a história. Ouvimos falar das câmaras de tortura, dos campos de detenção e de extermínio, dos mortos e dos desaparecidos, do trauma presente no corpo dos

vivos; e ainda que um Mercado enorme tenha se erguido diante de nós, nos induzindo a "olhar pra frente", insistimos em nos voltar, tentando de alguma forma extrair dessa catástrofe algum significado. O ponto de singularidade que põe em movimento a narrativa de *Não falei*, descobrimos, é a intempestividade paradoxal entre a necessidade e a impossibilidade de reproduzir a experiência traumática, algo sobre o qual perdemos a "felicidade de ouvir".

Minha intenção neste estudo é observar as estratégias às quais este narrador de *Não falei* recorre mediante a impossibilidade fundamental de representação que acompanha a experiência traumática, e, por extensão, observar alguns dos expedientes por meio dos quais as Literaturas contemporâneas tentam realizar o difícil trabalho de luto em decorrência do Terrorismo de Estado instaurado pela última ditadura militar brasileira.[1] A princípio, recorrerei aos trabalhos sobre *Catástrofe* e *Representação* (2000), organizados por Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski em livro homônimo para discutir sobre a natureza do trauma e sua impossibilidade e necessidade representacionais. Em seguida, apelarei ao ensaio "Tortura e produção de verdade" (2011), de Idelber Avelar, revisitando também algumas considerações de Pilar Calveiro em *Poder e desaparecimento* (2013). No momento, com o fim de orientar a análise sobre a representação da experiência de tortura no discurso do narrador do romance. Eventualmente, trarei à discussão alguns depoimentos recolhidos no extenso documento formulado a partir do *Projeto Brasil: nunca mais* (1985, 1988), sobretudo, para estabelecer a relação entre o ficcional e o documental no que concerne a essa tragédia social brasileira. Julgo também oportuno recorrer às reflexões de Paul Ricouer (2007) sobre a ética da memória e o trabalho do luto, bem como às considerações sobre memória cultural em *Espações de recordação* (2011), de Aleida Assmann. Trazer tal referencial à leitura da obra tem a finalidade não apenas de contribuir para a reflexão sobre as relações entre as estéticas e as políticas da memória e do esquecimento, mas também para pensar na construção de espaços (corpóreos, comunitários, arquitetônicos, institucionais, artísticos) a partir dos quais diferentes sujeitos reivindicam seus projetos em função de suas memórias. Reincidir sobre o trauma ditatorial

[1] O uso dos termos e das respectivas grafias expressa uma escolha pessoal de representação.

por meio da escritura artística é, como tentarei mostrar ao longo da análise de *Não falei*, tomar uma identidade emprestada, ou, em outras palavras, assumir uma consciência emprestada, para construir, por meio dela, também um espaço de memória. O que se coloca em jogo, nesses tempos de esquecimento passivo no mundo do *Neoliberalismo maravilhoso*, é a reivindicação, ainda que no plano ficcional, dos passados destruídos pela ditadura, assim como de um presente e de um futuro para os quais esses tempos possam ser restituídos. Dedicarei, portanto, as próximas linhas à análise dos expedientes da memória e do esquecimento na narrativa de Bracher como espaço artístico (alternativo) de enunciação, espaço este a partir do qual também se opera o trabalho do luto dentro desse "vazio agressivo" que, como metaforizado na obra, pode muito bem representar o presente *trans*ditatorial brasileiro.

Não falei, e falaria (se fosse possível)

No *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, o demônio fala por meio do diário do maestro Adrian: "A volúpia secreta, a segurança do Inferno, consiste justamente no fato de ele ser indefinível e conservar-se impenetrável às tentativas da Língua". Esta também é a segurança do trauma, o fato de ser indefinível, permanentemente impenetrável às investidas da linguagem. Walter Benjamin, em seu célebre ensaio "Pobreza e experiência" (1996), de 1933, lembra que os combatentes da Primeira Grande Guerra, dada a radicalidade do vivido, voltavam silenciosos dos campos de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Theodor Adorno se referiria à experiência da *Shoah* como o "extremo que escapa ao conceito" (*apud* SHOSHANA FELMAN, 2000, p. 47). "Em Auschwitz havia mais realidade do que é possível", sentenciou o filósofo alemão Hans Jonas (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 91), como síntese do abismo insondável entre a realidade extrema e sua representação. Estes, entre tantos outros, são alguns exemplos das tentativas de entender essa quebra fundamental que os eventos catastróficos impingiram sobre a linguagem e sobre a cultura em nossa interminável era de extremos.

No entanto, independentemente de quão irredutível às tentativas da Língua, o trauma cobra uma representação, uma postura ética em relação ao vivido, ao testemunhado, ao silenciado, talvez como uma reincidente tentativa de resposta ao que, dada a natureza de sua violência, permanece incompreendido pela testemunha. Essa incompreensão postergada terá que recorrer, fundamentalmente, aos recursos da *memória* e da *voz*, mesmo que estes se mostrem insuficientes, previamente impossibilitados pela natureza extrema da experiência. Em Utopia e Barbárie, de Silvio Tendler, uma testemunha do Holocausto nuclear de Hiroshima narra um episódio que jamais esqueceu: uma mãe dando colo a um bebê sem cabeça: "A mãe parecia que não estava bem da cabeça, achando que o bebê estava vivo. E ela me pedia insistentemente: 'Me dá água, me dá água'". Cathy Caruth define o trauma como: "A resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde como flash-backs, pesadelos e outros fenômenos repetitivos" (CARUTH, 2000, p. 111). Para a autora, a experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido. E essa extensão traumática, sugere a autora, está intrinsecamente ligada ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão. Para a testemunha do inferno nuclear, o fato de não esquecer a mãe pedindo água para a criança sem cabeça é em parte a tentativa de encontrar uma resposta ao extremo da realidade desencadeado pela bomba atômica naquela manhã em Hiroshima. É isso que ativa repetidamente também sua *voz* e sua *memória*, impulsionando-as à postergação, para que alguém algum dia recupere a capacidade de resposta perdida durante a catástrofe. O prelúdio do romance de Bracher: "Se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem *aos olhos de todos*..." expressa, ficcionalmente, também essa necessidade de externar a incompreensão sobre o que "em si e de si se esconde", como a busca de uma resposta para o que aconteceu na câmara de tortura.

Tomando por base o caso do poeta Paul Celan, Geoffrey Hartman, no ensaio *Holocausto, testemunho, arte e trauma*, recorre à enunciação de Maurice

Blachot "a extinção da felicidade de falar" para se referir à quebra de representação que a catástrofe da *Shoah* impingiu sobre a ficção narrativa. "O discurso é ameaçado em sua origem", afirma, "não devido à sua inabilidade técnica de representar o que ocorreu, mas porque algo deixou a nossa voz, uma inocência ('a felicidade de falar')" (HARTMAN, 2000, p. 230). Como na afirmação de Hartman, o discurso de *Não falei* é ameaçado já em sua origem. Ao conhecer os fragmentos dessa história que busca, diante da impossibilidade de "um pensamento sem palavra", uma forma de representação, o leitor se dá conta, nas primeiras páginas do romance, de que está diante de um narrador que, fundamentalmente, "perdeu a felicidade de falar":

> Falaram que falei e Armando morreu [...] Eliana morreu em Paris [...] Armando era seu único irmão, meu colega. Luiza diz que ela morreu de pneumonia sem saber que eu havia falado o que não falei. [...] D. Esther enlouqueceu com a morte dos filhos, queria ficar com a neta. Eu não enlouqueci e não conseguia tocar em Lígia. Seu balbucio de bebê era-me insuportável. [...] D. Esther suicidou-se, não sem antes fazer-nos uma última visita, abraçar a neta Lígia, cochichar-lhe na orelhinha um mantra de despedida e olhar-me com decepção, Armando confiava em você mais do que em mim mesma (BRACHER, 2004, p. 8-9).

Esse narrador que sobreviveu à morte do amigo e cunhado, que sobreviveu à morte da esposa no exílio, ao suicídio da sogra, aos olhares inquisidores dos antigos companheiros, que sobreviveu inclusive para observar o esfacelamento do mundo no qual havia construído sua casa e vida, volta-se agora à palavra infeliz. E, deparando-se com a impossibilidade de construir um discurso que reconstrua a realidade destruída a partir de sua prisão, terá que se ater ao fragmento, aos discursos recolhidos no silêncio, à expressão decomposta, "sem tempo e sem espaço" da memória, ao trabalho difícil e sem substituição compensatória que encerra a prática do Luto. "Incidentes traumáticos são frequentemente *descritos* de uma forma inesquecível", observa Hartman, "seu lembrar é antes um rememorar e um refletir" (HARTMAN, 2000, p. 216). Por isso que o narrador de Bracher, ao lembrar o vivido, terá sempre que submetê-lo à reflexão, a uma rememoração dialética sem síntese, que empurra o trauma em direção ao futuro. Como lembra Hartman, "embora o discurso possa tropeçar,

passar à frente de si mesmo, perder seu caminho temporariamente, são a *voz e* a *memória* que se recuperam dos momentos de silêncio e impotência". *Voz* e *memória*, estes são também os parcos recursos do romance de Bracher, os débeis e elementares recursos que, tanto na vida quanto na arte, movem a história pessoal à história cultural, e que atuam como estruturas fundamentais da Ética do Luto, postergando o que agora não pode ser dito, para que alguns possam esquecer o que os outros devem lembrar.

Tortura e verdade ou a voz sobre o corpo

> *O exame, hoje realizado, revelou: a) Paresia da mão esquerda; b) Edema e equimose do segundo pododáctilo direito; c) Crosta de aproximadamente três centímetros de diâmetro na superfície plantar do pé direito; d)Edema dos dorsos de ambos os pés; e) Escoriação linear de aproximadamente dois centímetros no punho esquerdo; f) Escoriação de aproximadamente um centímetro do terço médio do antebraço direito; g) Escoriação de aproximadamente cinco centímetros de diâmetro na fase interna da coxa direita; h) Impotência funcional parcial dos dedos da mão esquerda; i) Equimose na fase posterior da bolsa escrotal, não podendo, entretanto, ser precisado o início das lesões, uma vez que não são recentes.*
>
> *QUESITOS – Há ofensa à integridade corporal ou à saúde do paciente?*
>
> *RESPOSTA: SIM*
>
> *Qual instrumento ou meio que a conduziu?*
>
> *RESPOSTA: CONTUNDENTE*
>
> *Laudo de exame médico divulgado ao Conselho Permanente de Justiça do Exército, no Recife, em 13 de abril de 1971.*

No texto *De Platão a Pinochet: tortura, confissão e a história da verdade*, que introduz o compêndio de ensaios *Figuras da violência*, Idelber Avelar tematiza a prática *ubíqua* da tortura como produtora de verdade na história ocidental. Avelar constrói seu argumento a partir de considerações presentes no livro *Tortura e Verdade*, da classicista estadunidense Page DuBois, que mapeia a trajetória do escravo dentro do sistema jurídico grego como "aquele que necessariamente dirá a verdade quando torturado" (AVELAR, 2003, p. 25). O crítico brasileiro usa o texto de DuBois principalmente para contrapor-se à

fenomenologia da dor desenvolvida por Elaine Scarry em *The Body in Pain*. Segundo o autor, o trabalho de Scarry, orientado a partir da tradição liberal de Hannah Arendt, descreve a tortura como a destruição de uma domesticidade e uma civilização preexistente, como se o mundo já existisse, constituído previamente a esses atos de barbárie. Apoiando-se em DuBois, Avelar propõe que a reflexão sobre tortura deve partir, não de uma concepção na qual esse tipo de prática opere como oposição à ideia de civilização, mas como algo inerente a ela. "A alta cultura e suas instituições jurídicas e filosóficas", afirma recorrendo ao pensamento de DuBois, "sempre foram, desde o começo, cúmplices da imposição calculada e organizada de sofrimento humano" (*apud* AVELAR, 2003, p. 26).

Avelar ainda lembra que, além de algo dialeticamente ligado à ideia de "democracia" no Ocidente, a tortura atua ainda como "construtora da verdade" pelas chamadas "grandes democracias" contemporâneas. As prisões de Guantánamo e Abu Ghraib seriam somente alguns exemplos paradigmáticos desse vínculo essencial. Com as modernas tecnologias da punição é que se passou a presumir que a imposição de dor era uma força moral e pedagógica. A modernidade, afirma Avelar, mantém a equação entre a verdade e o castigo, mas retira a imposição de sofrimento da esfera pública.

> Enquanto a era pré-moderna instaura "a execução como momento de verdade", as modernas tecnologias da tortura fazem da inscrição punitiva uma informação que pode agora ser apropriada e monopolizada pelo Estado, como justificativa para o próprio ato da tortura. [...] O castigo moderno encontra sua razão de ser na quebra de toda futura resistência: assim como a tortura clássica, a prática penal moderna inscreve a punição no corpo do condenado. A diferença é que apesar de permanecer uma prerrogativa estatal, ela é invariavelmente levada a cabo entre quatro paredes. Escondida da Pólis, ela interpreta, no entanto, um terceiro, um sujeito ausente sobre o qual se supõe que seus efeitos devem se fazer sentir, como aviso ou lição moral (AVELAR, 2003, p. 45).

Acrescentaria, ao pensamento de Avelar, que justamente pelo fato de se dar "dentro de quatro paredes", fora da "vida real" na Pólis, o ato da tortura não só magnifica o poder do torturador dentro da cela, mas também magnífica o real, elevando-o a dimensões hiperbólicas. Distante do convívio social "real",

ela poderá acessar a essas estruturas profundas da história da verdade, submetendo quaisquer noções de ética e moral – tão caras aos pensadores liberais – a um julgamento no qual, mais que a "busca da verdade", a domesticação do presente e do futuro justifica-se por si só. Pilar Calveiro lembra das cerimônias de iniciação nos campos de concentração e extermínio argentinos, em que os iniciados eram introduzidos a "um mundo em que propriedades, normas, valores e lógicas do exterior pareciam cancelados, onde a própria humanidade ficava em suspenso (CALVEIRO, 2013, p. 68). Deste modo, porões, mansões abandonadas, garagens, sítios isolados se convertem em um universo com leis e dinâmicas próprias, um espaço clandestino onde opera a lógica da guerra suja, quase sempre orientada pela banalização e burocratização da dor e da morte. Em suma, o estado terrorista institucionaliza seu direito arbitrário sobre a vida e a morte, mas o faz em segredo, no subterrâneo, sem que a sociedade o reconheça explicitamente. Assim, as convenções sociais, sob seu jugo, podem continuar em sua regularidade cotidiana, não sem, em muitos casos, contar com a obnubilação e conivência daqueles que procuram seguir a "normalidade" da vida nacional. Afinal, como lembra, em tom irônico, o narrador machadiano de *Pai contra mãe*: "a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel".

Nos diversos testemunhos sobre tortura, nos porões e campos de detenção, o que se percebe muitas vezes é essa impossibilidade de entender o real elevado ao extremo.[2] A barbárie desprezível das câmaras de tortura escapa assim à representação, em poder ser explicada de forma racional por meio do discurso. Talvez por causa disso o narrador de *Não falei* tenha de se indagar, repetidamente, sobre sua ignorância durante a prisão e o seviciamento: "Na prisão a raiva vinha de minha estupidez, não tinha raiva porque era estúpido, mas porque fora estúpido; não antevira, não me preparara" (BRACHER, 2004, p. 112). O fato de não ter se preparado para esta situação, na qual há, recobrando as palavras de Hans Jonas, mais realidade do que é possível, será uma constante no discurso memorialístico do narrador de Bracher. O trabalho do Luto consistirá também, no romance, na tentativa repetitiva de explicar o

[2] Baseio-me, neste estudo, principalmente nos depoimentos recolhidos no Projeto *Brasil: Nunca Mais* (1985) e (1988) e no Projeto *CONADEP: nunca más* (2009).

comportamento sob tortura. "O problema é que eu não sabia disso. Não sabia o que era uma história inteligente ou convincente, abrir, fechar, cair, ponto. Exatamente, eu não sabia nada, sequer o nome da doença a ser farejada..." (BRACHER, 2004, p. 125). A experiência traumática emerge assim, na memória do narrador, como uma espécie de compulsão pelo retorno, uma culpa fundamental que recai não sobre o carrasco, mas sobre a vítima, é ela que não soube como portar-se na hora extrema. Isso consistirá também em outro dos tantos retornos simbólicos à cena traumática. A busca por eximir-se dessa culpa comportamental é também o que, no romance de Bracher, muitas vezes impele a memória em direção à perda passada.

Supliciar quem não está preparado para esse confronto com o real levado ao extremo, talvez aí resida justamente a eficácia plena da tortura. Pilar Calveiro lembra que o objetivo dessa prática nos campos de concentração argentinos não era apenas obter informações úteis ao sistema, mas também "*quebrar* o indivíduo, *arrebentar* o militante, anulando nele toda a linha de fuga ou resistência, *modelando um novo sujeito*, adequado à dinâmica do campo: um corpo submisso que se deixasse incorporar ao maquinário" (CALVEIRO, 2013, p. 73-74, grifos nossos), nesse caso, ao próprio modo operante da sociedade secreta do desaparecimento. Mas há outro elemento na tortura que contribui para a *quebra* completa do indivíduo: induzi-lo à delação, tirar do corpo a voz e o pertencimento, impingir sob o sujeito torturado a culpa que o sentenciará à pena final. Aqui se revela o requinte dessa prática em tempos da moderna tecnologia da dor: mais que a produção da verdade, a separação completa da identidade do indivíduo com sua identidade coletiva, e daí, a seu aniquilamento completo. Em carta ao juiz auditor do Conselho de Justiça, em 1975, o prisioneiro político brasileiro Manoel Lopes, então com 68 anos, relata:

> José Ferreira de Almeida, deitado num colchão imundo estendido sobre o chão, agarrou a mão que eu estendia para cumprimentá-lo e me disse: Lopes, eu não aguento mais, eu te acusei injustamente quando me torturavam; perdoa-me; e os soluços vieram-lhe até a garganta, dizendo por fim: eu vou morrer (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 257).

Essa dissolução da identidade coletiva do sujeito, que se completa com o ato irrevogável da delação, é uma das formas mais efetivas de destruição das forças opositoras, do mesmo modo em que serve para impingir uma marca perdurável ao regime de opressão. É a maquinaria que se retroalimenta da desagregação, da aniquilação da individualidade e de seu sucedâneo coletivo, um mecanismo que, como lembra Calveiro, servia fundamentalmente para alimentar os campos de concentração. Esse expediente da tortura também não escapará à análise de Avelar.

> É bem sabido que a tortura acontece não porque a vítima tenha alguma informação que possa ser útil ao torturador. Na tecnologia moderna da punição, a pergunta é sempre um componente da própria dor. É uma ilusão acreditar que o interrogatório acontece por alguma razão pragmática, como a revelação de uma informação. O interrogatório não é algo que, uma vez resolvido a contento do torturador, significaria o fim da tortura. Ou seja, a pergunta não se justifica porque produz verdade, mas porque produz dor – e aí reside, diga-se de passagem, toda sua verdade. Ela quer levar o sujeito torturado à autoincriminação, com frequência à traição de um ser amado. Trata-se de um tipo de acontecimento que o enjaulará num perene círculo de culpa. Essa produção forçada de enunciados do sujeito torturado é o ato de tortura em si mesmo. Como indica um copioso *corpus* de testemunhos, é falsa a ideia de que a tortura aconteça porque ela pode ser útil para a coleção de informações do Estado (AVELAR, 2011, p. 49).

O trabalho do luto e o vazio agressivo ou sobre o esquecimento ativo e o esquecimento passivo

Será dentro desse *perene círculo de culpa* que o narrador de *Não falei* tentará construir seu discurso. Sua elíptica rememoração se moverá constantemente em direção a esse ponto de contrição que é ter sobrevivido às mortes que irromperam a partir de sua prisão. No entanto, esse movimento ondulante, que pulsa para o regresso da perda, o impele também a resistir à inércia de seu tempo, ao chamado vazio agressivo do qual também compartilham os herdeiros do presente *trans*ditatorial, inclusive aquela que o quer entrevistar. Esse narrador de Bracher será aquele que, usando os termos de Avelar em

Alegorias da derrota "percebe a unicidade e a singularidade do objeto perdido como prova irrefutável de sua resistência a qualquer substituição" (AVELAR, 2003, p. 256). Nisso consiste sua ética da memória dentro do vazio agressivo deixado pela história da ditadura. O que *de si e em si se esconde e pronto está* não é apenas seu testemunho, mas, ao que parece, também sua resistência.

Como se orienta o estatuto do literário diante desse espaço de compressão entre o passado traumático (ditatorial), e o vazio agressivo do presente (*trans*ditatorial)? Como, se pergunta também Avelar (2003, p. 237), se pode colocar a tarefa do luto – que em certo sentido é sempre a tarefa do esquecimento ativo – quando tudo está submerso no esquecimento passivo? Vejamos quais são algumas das respostas do romance em relação a estas questões.

O discurso da rememoração, em *Não falei*, parece ser determinado por essas duas forças, o trabalho do luto que se impulsiona ao *esquecimento ativo*, e o da resistência, que se rebela ao *esquecimento passivo*. Essa contraposição de forças exigirá que o discurso literário encontre estratégias que possibilitem, por um lado, um estatuto da memória que respeite aquilo que não pode ser representado, mas que precisa ser passado a diante, como vontade de futuro, e ao mesmo tempo se insurja contra a mercantilização da vida, que sobrevive por meio da substituição compensatória do obsolescente e do descartável, como vontade de presente. Não é por acaso que o narrador no romance esteja em vias de *aposentar-se*, assim como é sintomático o fato de estar se despedindo de um espaço de memória que está prestes a ser *vendido*. Esse ponto intermedial em que o narrador se situa, o espaço epocal da vida e o espaço material da memória é de onde será possível, parece que intencionalmente, partir o disparo de memória que colocará em funcionamento a narrativa do romance. Deste modo, o narrador, "que perdeu a felicidade de falar", poderá, de certa forma, realizar o trabalho do luto, que envolve, a um só tempo, como lembra Paul Ricouer, o conceito de justiça e o conceito de dívida (RICOEUR, 2007, p. 101).

A justiça futura e a pulsão ao regresso da perda

Não falei vai desenhando assim a composição fragmentária da memória desse ex-preso político que tem a vida marcada por uma possível delação de um companheiro. O dilema da culpa, como dito anteriormente, é o que impele a narrativa, como uma vontade de potência em direção a uma absolvição futura, que só pode ser conseguida, paradoxalmente, pelo retorno simbólico ao passado, ao regresso da perda. Consequentemente, é sintomático que este momento se dê no romance justamente no momento em que o protagonista está abandonando a profissão de educador: "Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dois dias depois e deixaram-me continuar diretor de escola" (BRACHER, 2004, p. 8). E também abandonando a casa onde havia construído sua história de resistência ao trauma: "Resisti bravamente nesses trinta anos em que, após sair da prisão, após a morte de Eliana, mudei-me novamente para cá" (BRACHER, 2004, p. 13). O abandono da casa, posta à venda por iniciativa do irmão, assim como o desligamento da profissão representam, portanto, a necessidade de empreender um processo de desapego aos dois espaços que lhe serviram de abrigo e impulso de vida depois do trauma. Por consequência disso, o protagonista estará posto diante de uma situação na qual o operativo do Luto será mais imperioso, essas serão as constantes que intensificarão as respostas ao trauma, e que movimentarão, de agora em diante, o caminho ao esquecimento ativo, que só pode ser feito por meio do trabalho reflexivo sobre a perda. Como afirma Aleida Assmann em *Espaços de recordação*, "assim como os objetos utilitários que, ao se tornarem peças de museu, perdem seu nexo com a vida prática, também as formas de vida, atitudes, ações e experiências estão sujeitas a uma metamorfose parecida" (ASSMAN, 2011, p. 360). Da mesma forma, nesse contexto de despedida em que se encontra o narrador, antigos pertences pessoais e familiares vão deixando seu antigo universo utilitário e se transformando em pequenas caixas mnemônicas. Ao sair desse local onde se encontram ainda presentes as marcas materiais de sua história, o protagonista também vai abandonando um contexto de atualidade viva, e vai se tornando, inclusive ele, uma recordação.

Não obstante, há outro elemento na narrativa que acentua essa necessidade de rememoração do passado: o fato de receber um pedido de entrevista de uma moça, aluna da colega Teresa, que se diz perturbada por um certo "vazio agressivo" no estado de coisas da educação brasileira. Seu objetivo, ao que parece, é empreender uma espécie de trabalho arqueológico, buscando as causas passadas para esse estado de exceção caracterizado por uma agressiva ausência representativa. O que implica também em recolher o testemunho daqueles que no passado reivindicaram essa representação agora perdida. No final do romance, Bracher agradece aos amigos que entrevistou e consultou, obviamente nos conduzindo ao ponto em que o ficcional e real se interpenetram, e onde as experiências do passado ditatorial e o vazio agressivo do presente neoliberal se aproximam. Usando os termos de Ricoeur (2007), percebemos agora a manipulação das memórias pessoais da última ditadura brasileira como expediente literário, o empréstimo da experiência e sua reconstrução artística também como reivindicação histórica desse passado. A autora parece estar, na figura dessa entrevistadora cujo nome o protagonista custa a lembrar, dentro de sua própria narrativa, em uma situação na qual o narrado, o ato e o intuito de narrar, se encontram também justapostos no mesmo corpus narrativo. Mas Bracher antecipa esse processo de modo que a entrevista sirva mais como um disparador dos fragmentos de memória que constituem sua narrativa. Já no começo do romance essa intencionalidade se encontra sintetizada pelos pensamentos do narrador: "Eu falei a ela que não me lembrava de quase nada e ela disse que queria isso também, a lembrança quebrada, um embaralhamento do que sobrou visto de longe, quase sumindo no meio do tal vazio agressivo" (BRACHER, 2004, p. 19). A ideia da entrevista também acessa dispositivos de memória no protagonista que o põe em uma situação de enfrentamento com o trauma passado, ao mesmo tempo em que a própria autora, enquanto hipotética entrevistadora, representa a vontade de representação do vazio agressivo do presente. Do mesmo modo que os objetos, as antigas correspondências e anotações, o livro do irmão, as letras de música e os poemas disparam os processos de memória, e vão constituindo a identidade histórica do narrador, essa possibilidade de entrevista permite

também o acesso às câmaras escondidas da memória, onde, distante da realidade aparente, a tortura, enquanto trauma, continua operando em toda a sua violência.

Bracher constrói um narrador que, apesar da história traumática, mantém uma vida centrada na ideia de que é possível resistir. A aparente circunspecção social, o contentamento com a microfísica do possível, o empenho em transformar essas pequenas coisas por meio do trabalho como educador, inclusive a resignação ante os olhares e insinuações acusadores escondem uma identidade que, marcada pelo trauma, terá que estabelecer uma relação de ética com seus mortos, e com a morte daquilo que foi antes da prisão. Cathy Caruth, para elucidar essa responsabilidade com a morte do outro, alude a um caso estudado por Freud sobre um pai que, tendo perdido o filho pequeno, sonha que a criança lhe pede ajuda. Ao trazer esse exemplo, a autora infere que a história da sobrevivência do pai não é mais simplesmente sua, mas relata a história da criança morta como uma modalidade de resposta. A história de uma responsabilidade impossível da consciência, em sua relação originária com os outros e, mais especificamente, com as mortes dos outros. Enquanto um acordar, a relação ética com a realidade é a revelação dessa exigência impossível (CARUTH, 2000, p. 122-123). Por carregar consigo essa pena, a de ter falado o que não falou, o narrador de Bracher é forçado a sobreviver, a não enlouquecer, a carregar em seu corpo a irredutibilidade do amigo morto, para que os outros, por meio dele, possam conhecer a história das torturas, de um assassinato, de uma morte no exílio, de um suicídio, de incontáveis vidas atravessadas pela catástrofe ditatorial. Lembrar do trauma é, portanto, suportar o imperativo de sobreviver: para sobreviver não mais simplesmente como o amigo de um morto, mas como aquele que tem que contar o que significa essa morte. A expressão *Não falei,* que intitula a obra, é uma negação peremptória, mas, como resposta, a quem ela se dirige? Para o narrador, é como ouvir a sentença do companheiro que morre e ter de responder-lhe sempre o que significa realmente não ter falado. Como a criança morta que pede ao pai que não a deixe queimar, no exemplo de Freud, é o companheiro morto que cobra esse rememorar, um rememorar para esquecer. Ao sobrevivente,

que carrega consigo a alteridade de seus mortos, fica a incumbência de passar à boca das outras gerações a pedra da memória, para que enfim descanse, e já que não é possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, resta a *performance* da memória e da voz, por mais difícil que esse ato possa ser.

O despertar do trauma e a ética do luto (de dentro do vazio agressivo)

Consta, entre os inúmeros documentos recolhidos pelo projeto *Brasil: nunca mais*, uma carta de um pai ao juiz-auditor de São Paulo, em 1970.

> [...] Poucos dias após (não mais de 4 ou 5) viemos a saber que nosso filho estava sendo seviciado na OBAN. Procurei lá o mesmo Capitão Maurício que, inteirado dos motivos da minha apreensão, me respondeu textualmente: Seu filho está apenas levando socos e pontapés; mas isso não tem importância, porque também os levaria numa briga na faculdade. Está também levando choques elétricos, mas não se impressione porque os efeitos são meramente psicológicos (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 229).

A resposta do capitão, cuja retórica parece exceder os limites do cinismo, talvez possa falar tanto (ou até mais que) do trauma familiar quanto o testemunho da vítima. Nos silêncios intermediais da proposição do capitão se desenha a representação irredutível do desespero do pai, da impossibilidade da circunstância, do cúmulo de realidade disseminado pelo terrorismo estatal. A catástrofe não pode ser repassada, a não ser pelo exercício de alteridade daquele que, vendo, ouvindo, saiba reconhecer aquilo que também não pode ser dito. O despertar do narrador no final do romance, ao constatar que algo havia sido gravado em sua lembrança antes que se desse conta de sua existência, é, em si, um despertar de um esquecimento para poder justamente esquecê-lo. Não obstante, nesse despertar que coincide com o fim da narrativa, Bracher parece conduzir a leitura a um ponto em que o dilema da culpa, antes de resolver-se, abre-se em um leque de possíveis interpretações: "Terminou, Armando foi longe demais, perdeu o controle. Ele pensou que podia, que daria um jeito, mas as

coisas saíram do controle. Agora acabou" (BRACHER, 2004, p. 148). São essas as palavras do pai que o narrador lembra ao despertar do trauma. Ao leitor, que acompanhou uma negação desde o início do romance, entretanto, restam algumas perguntas. Essas palavras consistem em uma confissão? Afinal foi o pai que delatou Armando para salvar o filho? Isso explicaria, por exemplo, a escolha das lembranças do narrador, sempre marcadas por certa inveja pelo tratamento especial que o pai dedicava a Armando? Havia o pai escolhido pela vida do filho, expondo assim o antigo amigo? Seria essa a explicação sobre a mudança gradual da personalidade do velho, da alegria de uma vida marcada pela música ao apagar-se em um silêncio envolto em luto? Ou seriam essas palavras do pai, antes, uma tentativa de fazer o filho perdoar a si mesmo por um ato que, diante de circunstâncias extremas, não é suscetível a juízos morais? De qualquer forma, para o narrador de *Não falei* o dilema da culpa não *acaba* definitivamente nesse verbo. Independentemente de sua responsabilidade pela morte do companheiro, ele terá que carregar ainda, em sua sobrevivência, a alteridade de seus mortos. O luto consiste, assim, em uma ética da memória frente ao real, quem o carrega traz também, em sua identidade coletiva, as possibilidades destruídas no passado, para dar-lhes, por meio de sua sobrevivência, uma possibilidade de futuro. *Não falei* é um dos expedientes literários dessa luta pela memória nos tempos do esquecimento passivo neoliberal. Se esse vazio representacional, como afirma a possível interlocutora do narrador, se configura de forma agressiva, é talvez pelo fato de resistir às tentativas de trazer essas memórias ao espaço cívico, realizar o trabalho de luto interrompido pela teoria de choque neoliberal, construir um espaço no futuro para elas. Tanto na vida como na arte a pedra do testemunho ditatorial precisa ser passada à boca das outras gerações como uma dívida, como imperativo de justiça. Mas isso cobra também um exercício de alteridade, uma relação ética com o passado para aqueles que, citando Paul Celan, sabem que não podem *testemunhar pelas testemunhas*, mas que se dispõem a ouvir, inclusive aquilo que não pode ser dito, porque estão convictos de que o vazio agressivo no qual vivem é o *estado de exceção* das contingências históricas delimitadas pela catástrofe, e sabem, como Walter Benjamim, que nem os mortos estarão a salvo se o inimigo continuar vencendo.

Há poucos anos o deputado Jair Bolsonaro estampou, em seu gabinete em Brasília, um cartaz com os seguintes dizeres: "Desaparecidos do Araguaia, quem procura [osso] é [cachorro]" (GUERREIRO, 2009). Esta frase, para aqueles que, reconhecendo o estado de exceção do presente pós-ditatorial, se recusam a "olhar pra frente", é alegórica; e como alegoria, carrega em si o *tropo* do indizível, do cúmulo, do irrepresentável. A insinuação alegórica do cartaz no gabinete do deputado fascista se junta, em nossa história recente, a tantas outras, muito mais sutis, é certo, disseminadas frequentemente nos espaços midiáticos. Alegorias da contingência "econômica" da história que pregam desde uma fácil metafísica do perdão, ao esquecimento passivo da descartabilidade mercadológica pós-ditatorial. "Não podendo olhar para os lados, pra frente ou para trás", diz o narrador de Bracher, "olhamos nossos pés", esta frase me remete a outra, divulgada há pouco tempo nos espaços digitais por Idelber Avelar: "O importante é 'olhar pra frente', nos dizem, ignorando ou escondendo o fato de que quem carrega tantos cadáveres insepultos nas costas jamais poderá olhar pra frente, só pra baixo".

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil:* nunca mais. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

______ . *Brasil:* nunca mais. Perfil dos atingidos. Tomo III. Petrópolis: Vozes, 1988.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

______. *Figuras da violência*: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento*: os campos de concentração na Argentina. Trad. Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2003.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUERREIRO, Gabriela. PC DO B quer cassar Bolsonaro por cartaz contra desaparecidos; deputado diz que "se lixa". *Folha de São Paulo*, 10 mai. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u573209.shtml>. Acesso em: 13 maio 2009.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque*: a ascensão do capitalismo de desastre. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação.* São Paulo: Escuta, 2000.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

UTOPIA e Barbárie. Brasil: Direção de Silvio Tendler: Caliban Produções Cinematográficas, 2005 e 2010. 1 DVD (120 min), color.

WEINHARDT, Marilene. *A lembrança quebrada e a magia do erro*: leitura de *Não falei*, de Beatriz Bracher. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2015. p. 191-206.

AS MEMÓRIAS DA CASA: PERSONAGEM E NARRADORA

Edna da Silva Polese

> *O tempo vive em roda, a girar, a repetir-se como um velho desmemoriado. Faz reaparecer os mesmos atos, dramas, situações. As circunstâncias é que fazem parecer aos homens ser esta a primeira vez que ocorrem, daí ainda se surpreenderem.*
>
> *(Natércia Campos, "A casa")*

Paolo Rossi, citando Tomás de Aquino, diz que a memória pertence tanto aos homens quantos aos animais. Esclarece, porém, que a reminiscência é somente humana: "o homem não possui, como os outros animais, apenas a memória, que consiste na lembrança imprevista do passado, mas também a reminiscência, que é quase fazer silogismos buscando a lembrança do passado" (*apud* RICOEUR, 2010, p. 16). Em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann registra a diferenciação entre memória e recordação: memória seria a coisa pensada, conhecimento; enquanto que recordação é pessoal (ASSMANN, 2011, p. 33). Ainda segundo Assmann, a recordação procede de maneira reconstrutiva, iniciando-se do presente e avançando para um deslocamento, uma revalorização do que foi lembrado até o momento de sua recuperação que será fragmentado, pois foi transformado nesse processo. (ASSMANN, 2011, p. 34).

Esquecer, lembrar, realizar silogismos tentando resgatar algo do passado, vivenciando-o, são capacidades humanas. Os registros, a pesquisa histórica, o trabalho do arqueólogo, o armazenamento - seja em toneladas de livros em bibliotecas; seja em um objeto pequeno como um pen-drive - todas essas invenções e ações humanas foram e são criadas com o intuito de guardar aquilo que só o ser humano, por sua breve existência, não seria capaz de manter. O recordar pertence ao homem, mas os meios de armazenamento são variáveis e nem sempre a sua criação se dá em plena consciência de se manter a memória dos que já se foram ou de fatos e acontecimentos já ocorridos. As discussões

sobre memória, recordação, esquecimento, passado, etc. vêm suscitando questionamentos os mais variados. Filosofia, teoria do conhecimento, estudos culturais, são algumas das grandes áreas que trazem novos questionamentos sobre o processo memorialístico.

Aleida Assmann cita Stephen Greenblat, um estudioso da obra de Shakespeare, que explicita o porquê de se estudar os escritores de outra época: "Comecei com o desejo de conversar com os mortos" (ASMANN, 2011, p. 193). Debruçar-se sobre o passado através do texto é uma maneira de estabelecer esse diálogo. A ação da leitura promove-se como uma espécie de xamanismo em que o passado é evocado. O texto ficcional é uma construção no qual os mecanismos informam qual é o grau de comunicabilidade constituído. Nesse sentido, a filosofia e a história alicerçam esse acesso, pois determinadas informações estão embutidas, mas não claras no texto. O texto ficcional também não estabelece nenhum pacto de veracidade ou de explicação do que está sendo narrado. Cabe ao leitor desvendar essas chaves. Cabe ao leitor aceitar as regras do jogo que se diversifica.

O narrador pode se apresentar como um desses mecanismos que é ao mesmo tempo a criação do escritor, mas é também o portador do que está sendo dito e como está sendo dito. Numa narrativa ficcional em que o jogo memorialístico é o destaque, o leitor precisa lembrar que esse narrador é construção, mesmo que se manifeste em primeira pessoa e traga traços intensamente autobiográficos.

O romance *A casa*

No mundo ficcional, onde tudo é possível, uma casa pode ser a portadora da memória e da reminiscência. A narradora do romance *A casa* recorda e narra desde sua própria construção até o momento em que fica submersa numa inundação, séculos de convivência com seus habitantes. É a responsável pela manutenção da memória familiar do grupo. O modo como a escritora Natércia Campos[1] tece essa trama lembra a narrativa de Érico Veríssimo ao

[1] A autora cearense Natércia Campos (1938-2004), filha do escritor Moreira Campos, publicou uma obra

evocar a presença do vento que atravessa, como um ente presente e vivo, as diversas gerações de *O tempo e o vento*. Também aqui, o vento é o portador primeiro dessas histórias familiares e irá contar para a casa, quando finalmente construída, os detalhes mínimos dessa construção.

> Foram os ventos que me contaram histórias, me deram ciência. Na época da grande volta dos ventos, depois de agosto sempre de céu escampo, se podia ouvir nas encruzilhadas como seria o tempo do ano vindouro. Foram eles nos seus cicios que me disseram da magia e força das palavras pronunciadas a desalojar o que está emparedado, acordando reminiscências, atiçando a memória. Os segredos se desassossegam. Circulam. Os mortos acodem ao serem invocados seus nomes (CAMPOS, 2004, p. 10-11).

O vento, no contexto bíblico, já estava estabelecido como o portador da consciência divina. No Gênesis, que narra a criação do homem por Deus, o vento é o meio como a alma é transferida para o corpo da criação, é o sopro[2] de Deus.

Registra-se, portanto, na narrativa ficcional, a memória construída a partir de um conhecimento compartilhado. Os meios encontrados para isso dão-se num campo que beira o fantástico: uma construção edificada por homens, uma casa, recebe dos ventos o conhecimento em detalhes sobre sua construção. A partir daí, como que provida de um cérebro irá contar a várias histórias de seus moradores e os sofrimentos vividos por homens e objetos, unidos numa vivência que nem sempre será comunicada. Narrador autodiegético e onisciente, testemunha cada fato ocorrido em seu interior, suas consequências e desenlaces. O vento, responsável por incutir a memória na casa transformam-na numa espécie de receptáculo dos acontecimentos que cercam as ações humanas.

O leitor aceita esse pacto que é comunicado logo no início da narrativa e acaba acostumando-se a essa voz de uma narradora consciente de sua durabilidade em contraste com a vida humana que lhe parece breve.

---

diversificada: *Iluminuras* (contos, 1998); *Por terra de Camões e Cervantes* (relato de viagem, 1998); *A noite das fogueiras* (história, 1998); *A casa* (romance, 1999) e *Caminho das águas* (relato de viagem, 2001). Pertenceu à Academia Cearense de Letras. O romance *A casa* recebeu o Prêmio Osmundo Pontes de Literatura.

[2] Pode ser traduzido por “grande vento”.

Nesse primeiro momento, também se estabelece o recorte temporal e espacial: a casa informa ter sido construída no período das sesmarias, momento inicial da descoberta das terras brasileiras:

> Fiquei muito abaixo das Serra dos Ventos onde foram colocados antigos marcos de posse da pedra bastarda de sete palmos, demarcando as sesmarias daquela "terra de descoberta" onde muito depois homens plantaram solares e café, escondendo estes últimos na sombra protetora das ingazeiras nativas (CAMPOS, 2004, p. 11).

Essa retomada a um passado em que se registram as origens da colonização do Brasil e registro de história familiar parece ter sido uma busca que orientou a produção da autora. Há um interessante trabalho[3] dedicado à obra da autora em que se investigam os manuscritos, documentos, anotações, etc., ou seja, todo o material que foi utilizado para a composição do romance. Além de informar a criação de um Acervo com a obra da autora, incluindo objetos e originais, o estudo se debruça no trabalho comparativo entre narrativas curtas que deram início ao romance. As narrativas curtas – *O espelho*, *Infância no Minho* e *O rasto* – encontradas nesses manuscritos, estão presentes no corpo do romance sofrendo suas devidas modificações, incorporadas e adaptadas às histórias de seus personagens.

No trabalho acadêmico ainda há trechos de entrevistas de pessoas próximas que demonstram a paixão da escritora pelo sertão, apesar de ter nascido e vivido no litoral. Registra-se o interesse pela obra de Luís da Câmara Cascudo que também foi fundamental para a realização de escrita da autora. Toda essa dedicação a esse material demonstra um interesse bastante específico sobre a manutenção da memória da escritora. Por outro lado, a longa pesquisa da própria autora, em busca de narrativas familiares e em busca de narrativas sobre o sertão, demonstra esse traço da articulação sobre a identidade cultural, em que o estudo sobre a família e sua história particular acaba por fazer parte do grande mosaico que é a história.

[3] A dissertação de Mestrado de Elisabete Sampaio Alencar Lima *A casa: arquitetura do texto – uma investigação sobre a origem do romance de Natércia Campos*, 2009.

A narrativa do romance *A casa* lembra outros enredos ficcionais em que o espaço da habitação ganha um destaque especial. Na obra mais conhecida de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento*, o sobrado da família Cambará em Santa Fé exemplifica esse destaque. Sitiados pela guerra, a família é afetada pelos acontecimentos históricos e a narrativa é marcada pela resistência e pelas lembranças ali vivenciadas. O romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, narra a falência da família Meneses. Todos, mesmos os que não dividem o espaço da casa, saem atingidos com a atmosfera de decadência ali presentificada. Devido ao modo como é narrada, a partir do ponto de vista de vários personagens, temos uma visão fragmentada dos acontecimentos e do impacto sobre o espaço e seus habitantes. Em *A casa tomada*, conto de Julio Cortázar, uma estranha invasão ocorre aos poucos, direcionando o leitor para uma atmosfera de perseguição e sufocamento enveredando pelo caminho do fantástico para representar metaforicamente os domínios da ditadura militar naquele contexto.

No estudo de Bachelard o espaço da casa é reconhecidamente um local de refúgio, de proteção: “A vida começa para o homem com um sono tranquilo e todos os ovos do ninho são bem chocados. A experiência da hostilidade do mundo – e consequentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade são posteriores” (BACHELARD, 1993, p. 115).

A imagem contrasta com as narrativas aqui citadas, pois no mesmo espaço que significa refúgio e proteção, vive-se a hostilidade. A situação de aprisionamento e angústia de *O tempo e o vento*; a decadência de *Crônica da casa assassinada*; o medo e a fuga em *A casa tomada*; os segredos e infortúnios em *A casa*. Não necessariamente o que é externo é o que irá influenciar, mas em muitos casos, a própria personalidade estranha de seus habitantes transforma o espaço limitado da casa em local de hostilidade.

A construção

O início da narrativa, como já foi dito, se debruça no detalhamento da construção da casa. Há grande empenho em demonstrar a descrição dos

materiais nobres, principalmente os vários tipos de madeira, sempre cortadas durante a lua minguante para que durassem. O trecho é longo, mas imponente ao demonstrar a quantidade e a qualidade das madeiras utilizadas para a construção da casa. Por outro lado, demonstra uma pesquisa cuidadosa por parte da escritora em descrever sobre tais tipos de madeiras, provavelmente abundantes naquele momento histórico no Brasil:

> Fui feita com esmero, contaram os ventos, antes que eu mesma dessa verdade tomasse tento. Meu embasamento, desde as pedras brutas quebradas pelos homens a marrão aos baldrames ensamblados no esteio, deu-me solidez. As madeiras de lei duras e pesadas com que me construíram até a cumeeira têm o cerne de ferro, de veios escuros, violáceos e algumas mal podiam ser lavradas. Todas elas foram cortadas na lua minguante para não virem a apodrecer e resistirem, mesmo expostas ao tempo: o estipe das carnaúbas, os troncos do jucá, os da ibiraúna, a braúna, madeira preta dos índios fechada à umidade por ser impregnada de resinas e tanino. Usaram o pau-d´arco rígido e flexível, daí sua força nos vigamentos e arcos indígenas; as linhas foram feitas da aroeira-do-sertão – a árvore da arara, onde esta pousa e vive -, do angico de raias castanho-negro de tronco rugoso parecendo trazer nele incrustadas pequeninas ostras, do sabiá-piúga de casca da cor da plumagem desse pássaro. Das chapadas profundas do serão veio o pau-branco, de troco da cor de prata acinzentada a clarear a mata onde vive o oloroso, preservado e incorruptível cedro de porte nobre (CAMPOS, 2004, p. 7).

A sequência dessa narrativa inicial informa sobre o dono[4], vindo de Portugal, do Entre-Douro e Minho e em várias partes do texto apresenta-se a herança cultural que é emprestada à casa em forma de cuidados com as escolhas dos materiais ou em relação aos objetos escolhidos para decoração. Desse cuidado inicial, destaca-se a escolha de um tipo de pedra – pedra de lioz[5] – oriunda de Portugal e que destaca, no momento em que é posta na soleira da porta, como a responsável pelo "sopro da vida" experimentado pela construção agora concluída:

[4] Francisco José Gonçalves Campos, nome que surge somente no final da narrativa. É antepassado da autora, e, portanto, a obra se posiciona como um romance memorialístico histórico, retratando os primeiros habitantes vindos de Portugal e se estabelecendo no Nordeste brasileiro.

[5] A pedra de lioz é um tipo de pedra calcária encontrada em várias regiões de Portugal e muito utilizada na construção civil.

> Fui tocada pelo sopro da vida quando foi colocada a pedra de lioz da sagrada soleira que doravante protegeria meus domínios familiares. Meu dono descobriu-me solenemente antes de levantá-la, ajudado por dois mestres em cantaria. Os três em silêncio a fixaram na entrada, defensora e guardiã, daí em diante, dos malefícios (CAMPOS, 2004, p. 9).

Abaixo dessa pedra são depositados amuletos, simpatias e os umbigos dos recém-nascidos, manifestando um tipo de crença popular sobre a casa como lugar de proteção:

> Sob ela se guardariam amuletos, simpatias e seriam enterrados os umbigos dos recém-nascidos para fossem apegados à casa paterna. Nela se pediriam graças e se dariam bênçãos nas partidas. Era no seu limiar que a mãe recebia, de volta dos braços da madrinha, a criança já batizada: "Minha comadre, aqui está seu filho que levei pagão e lhe entrego cristão". Na soleira, como na pedra de ara dos altares, as mulheres não deveriam tocar para não secarem a madre, tornando-se estéreis (CAMPOS, 2004, p. 10).

Misto de guardiã e delimitadora de espaços, a pedra simboliza o início da vida na casa: os moradores iniciam seus rituais e com isso consolidam a memória de suas vidas coletivas e particulares, agora armazenadas pela casa. A narradora desfia os detalhes de sua própria construção, as histórias, os costumes, as crenças e as superstições de seus moradores, assim como os segredos ali confinados. Testemunha os nascimentos e as mortes, os crimes e os pecados, mas consciente de que não pode interferir. Essa construção imaginária de um ser onipresente, mas consciente de seu papel como testemunha somente, é, talvez, a realização mais impressionante do romance.

O espaço se faz memória

A Casa, batizada de Trindades, ou chamada pelo apelido de Casa Grande, traz em si os ciclos dos anos e das gerações. É nesse espaço delimitado pelas grossas paredes, que boa parte do enredo se desenrolará. Bachelard apresenta conceitos sobre o significado desse espaço específico que condiz como o modo em que a casa é apresentada na narrativa ficcional aqui analisada: "De início,

como deve ser feito numa pesquisa sobre imagens da intimidade, abordamos o problema da poética da casa. As perguntas são muitas: como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transformam-se em moradas de um passado inolvidável?" (BACHELARD, 1993, p. 19). De fato, a casa torna-se um espaço além de uma habitação, onde seres humanos vivem seu ciclo cotidiano: "Porque a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos" (BACHELARD, 1993, p. 24).

Para aquela família e todos os acontecimentos e significados que os cercam, a casa passa a ser o espaço de registro de sua vivência. Morrem homens e mulheres, mas a memória permanece pela reminiscência da casa que percebe repetições e ligações entre entes que sequer se conheceram: "[...] pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem" (BACHELARD, 1993, p. 26). No romance *A casa* registra-se esse tipo de memória que não seria próprio dos homens, pois vivem pouco e perdem a noção de as gerações se repetem em gestos e semelhanças:

> O que vivi longo tempo que me foi dado tornou-se um infindo círculo de viventes, gestos, vozes, imagens, atos que surgem imprecisos de suas épocas e gerações. Emaranham-se as histórias. Voltam sem o ímpeto, a chama que lhes deu vida, e de todas elas sei o final, o desfecho. Ressuscitam sem encadeamento, artes do velho tempo, a embotar essas reminiscências com sua pátina. Diferem das histórias contadas pelos homens até porque o tempo deles é por demais curto. Estão ainda em pleno aprendizado, na busca de respostas, de entender sobre os seus de sangue para neles se descobrir, na vã peleja com o obstinado Destino, quando são substituídos por Ela. Este seu viver de cada dia sob a expectativa da tocaia desde o berço e cientes da arbitrariedade d´Ela, que os pode sentenciar a qualquer momento, gerou neles a loucura de viverem como se imortais fossem, daí tanta lágrima e sonhos vãos.
>
> [...]
>
> Minha memória não se assemelha à dos homens, não faz como os fios em novelo que se desenrolam do princípio ao fim, e sim, a lã cardada que se enovela nas rocas e fusos de mão a se romper, vez por outra, nos torcidos da caneleira do tear [...] (CAMPOS, 2004, p. 24-25).

A "consciência da casa" é tomada quando ela é batizada pela primeira chuva. Há, novamente, ênfase no modo como o telhado e as paredes, sorvendo aquela umidade, assemelham-se ao sangue que dá vida a um ente vivo. Enfatiza-se ainda o espaço quase exclusivamente feminino que é a cozinha, lugar de falatórios e sussurros, os primeiros ouvidos e armazenados pela Casa:

> Foi em junho, na Hora-Aberta e solene do toque das Aves Marias, dos aboios, em que o nambu solta o pio dando certeza das seis horas da tarde, ao acender-se no céu a estrela da tarde, Vésper, a minha boa estrela, e na terra a fogueira do Precursor, o Senhor São João Batista, que fui batizada pela chuva repentina e alvissareira, molhando e a cor das minhas grossas telhas-canais de barro cozido. Sorvi e senti-me renascer. Encantei-me com aquelas gotas de água vinda do céu. Porejei como os grandes cântaros, os bojudos potes nas cantareiras de imburanas da cozinha, lugar de cheiros, de picumãs enegrecidas e estancadoras de sangue, de alquimias e falatórios, onde se primeiro ouviam os sussurros sobre virgindades, adultérios, sevícias e espreitas de espera e desforra (CAMPOS, 2004, p. 15).

A narrativa enfatiza a ação do trabalho feminino e o masculino: os homens como construtores, as mulheres responsáveis pelas atividades internas, preenchendo o espaço com o registro das ações humanas. Bachelard destaca essa ação que é própria do mundo feminino como forma de imprimir a memória: "O que guarda ativamente a casa, o que na casa une o passado mais próximo e o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica" (BACHELARD, 1993, p. 79-80).

Ainda nesse sentido, destaca-se a ênfase que é dada a essa atividade interna da casa: "No equilíbrio íntimo das paredes e dos móveis, pode-se dizer que tomamos consciência de uma casa construída pelas mulheres. Os homens só sabem construir as casas no exterior. Não conhecem a civilização da cera" (BACHELARD, 1993, p. 80-81). Para exemplificar como essa consciência interna da casa funciona, destacamos a atividade da personagem Maria. A personagem está inserida no contexto da quarta geração. Maria será casada com o irmão de Custódio. Desde que adentra a casa, passa a modificar todo o modo de organização interna, desde o modo como as roupas são organizadas no armário, até a modificação dos móveis.

Destaca-se o espanto dos moradores, e da própria casa, ao perceberem a coerência com que esse espaço é modificado, pois Maria demonstra esse talento único em organizar o interior da casa, estendendo-se para o jardim que passa a ser harmonioso e parece transparecer a força de sua organização interna. Num primeiro momento, o modo como a personagem Maria conduz a dinâmica da casa é bem-vindo. No entanto, com o passar do tempo, tais atitudes passam a ser interpretadas como a representação de um perfil extremamente neurótico e perturbador: Maria trouxera consigo uma bola escura feita de cera de abelha. Tirava pequenos pedaços para grudar os objetos nos lugares e impedir que os outros tentassem deslocá-los. A narradora enfatiza esse cuidado extremo:

> Era minuciosa nos detalhes. Possuía um senso agudo de percepção e assim objetos e mobília foram retirados dos seus pousos e colocados em novos lugares por ela escolhidos. Ampliaram-se os espaços e maior harmonia aconteceu naquelas dependências. Surpresos ficaram os que aqui viviam de que o mobiliário não tivesse sido sempre colocado naqueles seus devidos lugares. Roupa por ela cortada e costurada ficava sempre nas medidas exatas. Quando com essa acuidade ela desceu para os vários canteiros de plantas e flores próximo à capela, fez surgir outro jardim (CAMPOS, 2014, p. 50).

A atividade doméstica, realizada no cotidiano de maneira meticulosa, é que acaba por estabelecer uma vida interna, um microcosmo que funciona de acordo com leis muito próprias. Sobre o espaço da cozinha, geralmente o coração da casa, a narradora registra o limite que é imposto à Maria:

> Maria resolveu estender suas mãos sobre a cozinha da Casa Grande, onde imperava a velha Jacinta. O primeiro não recebido foi da velha cozinheira ao ver que ela prendera Santo Onofre na prateleira da despensa. Resmungara para ser ouvida: "Este santo é livre e desimpedido e, conforme a precisão, fica aqui ou segue para o oratório".
>
> As mulheres que ali trabalhavam, apoiadas pelo não da velha Jacinta, se insurgiram quando ela separou alguns feixes de lenha e os colocou mais próximos do fogão. Dissera-lhes que pouparia mais idas e vindas ao depósito, abaixo da janela da grande cozinha. Alegaram que as achas de lenha cortadas no terreiro lançadas por aquela janela, caindo direto no depósito, e melhor seria continuarem a escolher ali mesmo as lenhas, pois havia as mais

> finas para melhor chamejar, as grossas para manter o fogo e, por fim, tinham de separar as verdes que só baixam as chamas com seu choro. Não deixaram por muito tempo que os tachos, vasilhames e panelas, por Maria também separados por suas alturas e tamanhos, assim permanecessem, pois no mister de uma cozinha de intenso movimento, pequenos e grandes se valem. Retornaram pouco a pouco os velhos hábitos, não pôde ela mudar o que há muito prevalecia (CAMPOS, 2004, p. 51).

Há uma ordem social interna, orientada pelas ações femininas que passam a criar os hábitos, perpetuando-os, fazendo com que se tornem permanentes e repetidos. Maria tenta modificar o que já é uma cultura interna. Consegue em boa parte do espaço da casa impor seu modo de organizar o espaço e a limpeza, mas no espaço da cozinha, há muito liderado pela velha cozinheira, não encontra sucesso. Em outros trechos, a casa, narradora, destaca como as conversas e sussurros são ali emitidos pela primeira vez, destacando esse local como próprio do universo feminino, a civilização da cera, como conceitua Bachelard. Ironicamente, a narradora analisa a ação de Maria como dúbia: o equilíbrio harmonioso que busca no espaço que a circunda demonstra o desequilíbrio do seu interior, de sua psique: “Na época em que a ordem sobre todas as coisas aqui se instalou, devido à cabeça desordenada da bela Maria, a Trindades esteve limpa, escovada, pintada e envernizada. Purifiquei-me nas mãos dela” (CAMPOS, 2004, p. 53).

Essa personagem, Maria, ainda será marcante na narrativa por outros motivos: devido a esses traços obsessivos, acabará por desenvolver uma gravidez psicológica e, em consequência dessa frustração, cometerá suicídio. A narradora destaca esse fato, pois num contexto católico extremamente supersticioso, a bela Maria está condenada a perambular pelo limbo e o local do suicídio será assombrado por sua presença.

A aquarela

O personagem denominado Bisneto aparece com cuidadosa frequência. A narradora conta o momento em que ele volta a habitar a casa e nessa ocasião é

executada uma pintura, uma aquarela da casa. A aquarela pode ser interpretada como uma das formas de manutenção da memória, pois a forma de registro da imagem tenta captar a realidade que circunda a construção. Ainda, ao final da narrativa, uma das descendentes, Eugênia, irá herdar o quadro e somente anos mais tarde é que visitará a casa, já em fase de abandono e destruição. Para as gerações do futuro, o modo de saber como era a antiga casa que pertencera à família será através da contemplação da pintura: "Vocês todos sabem o porquê da minha curiosidade de vir até a Trindade. Dela possuo uma bela aquarela onde o pintor a fez banhada de luz entre a capela, o curral e o açude" (CAMPOS, 2004, p. 86-87).

O Bisneto retorna à casa com um amigo, e os habitantes compreendem tratar-se de seu companheiro. A Casa, narradora cuidadosa, registra o momento de intimidade entre os dois:

> Certa noite, no copiar do alpendre, o Bisneto deitara-se na rede branca, de longas varandas à espera do passador de gado, com suas histórias que ele gostava de ouvir desde menino. O Pintor pusera a mão no punho da rede onde ele repousava, sinal claro de que havia entre os dois completa intimidade e confiança (CAMPOS, 2004. p. 38).

A partir de informações anteriores sobre a homossexualidade da personagem, sabemos que ainda menino fora levado para o Solar da Serra dos Ventos, outra residência pertencente à família, a fim de ser educado longe das vistas do avô que não suportaria a verdade sobre a sexualidade do menino. Só com a morte do avô é que voltara a morar na casa grande e sua presença causa um misto de respeito e medo. Narra-se o fato do Bisneto ser afortunado em relação a bens e dinheiro e de saber tratar de maneira justa os demais membros da família. Além de tudo, respeita e admira a história familiar, guardando os objetos como o espelho e o relógio do avô, além de conservar a casa. Parte dele e de seu companheiro a ideia de pintar a casa, registrando-a para a as gerações futuras. A Casa, como narradora, registra o momento da chegada e como através do quadro que o Pintor fizera do Solar, passa a conhecer a outra casa, da serra:

> Pela primeira vez depois da morte do avô, o Bisneto chegou com um amigo que trazia aquarelas pintadas por ele, da Serra dos Ventos. Foi nos seus quadros de belas nuanças de cor que conheci a casa da serra, agora pertencendo ao Bisneto. Era ela alta, com dezenas de janelas de vidro fixas em caixilhos de madeira e portas em arcadas. Havia uma escadaria externa de pedra que levava ao piso superior de largas varandas abrigadas sob telhados. Seus algerozes recolhiam as águas da chuva, laçando-as pelos beirais e bicas de metal. A casa era uma branca clareira engastada no meio da verde mata, e da estrada real até seu pátio havia altas palmeiras imperiais (CAMPOS, 2004, p. 37).

O Pintor, sensível às diferentes nuances da cor, registra com esmero o ambiente que circunda as construções. A Casa, ouvinte atenta, presta atenção a esses detalhes, e percebe que será também registrada em uma pintura. Ao contemplar o quadro com a pintura do solar, nota as diferenças entre as duas construções em relação ao ambiente, ao espaço, à luz.

> Dissera o pintor que naquela serra de céu aberto de névoas a lua era madrinha e, aqui embaixo, após a divisão das águas, iniciava-se o reinado do sol. Notava que até o tempo, o ritmo de vida diferia entre a Casa Grande e o Solar, assim ele chamava a casa da serra. Achara-me bela e começara a pintar meu interior com o sol a infiltrar-me ao amanhecer pela telha vã. No solar, abaixo do telhado, havia um forro esteirado pelas fibras de palha entraçadas, não deixando a luz passar através dos miúdos crivos. A luminosidade entrava pela casa, vindo das transparentes janelas ornadas pelas madeiras dos lambrequins. Fui pintada à luz do sol, e de verdes ao meu redor havia as folhas das craibeiras, de flores amarelo-ouro e estava eu na sagrada companhia de uma capela, das águas de um açude cobertas por baronesas azuis e de um grande curral (CAMPOS, 2004, p. 37).

A Casa contempla a si mesma no quadro, num cenário em que toma consciência do seu entorno, com as presenças da capela, do açude e do curral. Para uma personagem de longa vida, mas imóvel, é um modo impressionante o encontrado pela autora para construir essa consciência de espaço. A imagem da aquarela é facilmente percebida como um registro pictórico em que o belo é acentuado para dar a sensação de conforto ao expectador.

Argan, em *Arte moderna*, diferencia o pictórico do sublime. No século XVIII essas duas tendências caminhavam lado a lado traçando novos rumos

para a pintura. A descrição do pictórico se ajusta ao modo como o quadro descrito no romance se mostra. Está muito próximo a um tipo de pintura que prima pela exatidão:

> O 'pitoresco' se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo turismo que vinha se difundindo (ARGAN, 1992, p. 19).

Desse modo, a aquarela passa a representar a centenária construção. Num primeiro momento, acaba fazendo parte da decoração da casa, quando o Bisneto continua lá morando e, pelo que a narrativa indica, ainda permanece nas próximas gerações. Numa determinada altura, Eugênia, a última personagem a aparecer na trama, informa ser a portadora do quadro, reconhecendo nos detalhes da pintura o esplendor da construção. Sabendo que a casa ficará submersa, é através dessa aquarela que a imagem e a memória da casa se perpetuará não só para Eugênia, mas para outras gerações que não terão a chance de conhecer a casa.

As crenças, as superstições e as narrativas encaixadas como manutenção da memória

São vários os exemplos recorrentes no romance em que se destacam as crenças e as superstições como processo formativo de uma memória coletiva. Um desses exemplos é a ocasião da morte de um dos moradores da casa, Cipriano. Derramaram toda a água que existia no interior da casa: "Derramaram toda a água aqui existente, a dos cântaros, gamelas, jarras, cabaças, quartinhas, vasilhas, ancoretas e potes. Preceito dos antigos. Lei Velha, pois a alma do morto podia vir banhar-se e nelas o Anjo lavara a espada percuciente" (CAMPOS, 2004, p. 30).

Na mesma página, a narradora declara que o costume de derramar toda a água da casa foi aos poucos sendo esquecido pelas gerações posteriores e que novos costumes foram surgindo, como os cantos entoados diante do morto e o ato de cobrir, durante a primeira semana do luto, os espelhos da casa com crepes. O espelho é um objeto muito referenciado na narrativa, pois viera de longe e trazia consigo uma misteriosa história de que parava de refletir a imagem de alguém que estava prestes a morrer. O Bisneto, personagem da narrativa, e a Casa testemunham o momento em que o espelho não reflete mais a imagem desse morador, indicando sua morte próxima.

Uma das primeiras moradoras da casa é Tia Alma, que viera criança de outras terras. Traz em si a marca diferenciada dos demais viventes, pois conta-se que fora exposta ao vento ainda bebê e que o vento a adoecera. Sempre esteve em peleja entre a vida e a morte. Demorou a andar e a falar e adquiriu um "ar atoleimado". Nunca se casou e era extremamente religiosa. Criou gerações de sobrinhos. Quando, enfim, morre centenária, ainda deixa marcas de sua existência peculiar:

> Anos foram passados e ao se fazer o traslado dos ossos de tia Alma, no rápido instante em que foi aberto o caixão, ela estava tal qual fora enterrada. Um vento repentino desceu naquele momento e desfez em pó sua imagem e dela restaram suas duas tranças, longas, fartas e claras. Não mais as enterraram, pois alguém, ao esfregar as suas pontas entre os dedos, sentiu o crepitar sedoso daqueles fios palpitantes de vida. Foram estas tranças as primeiras relíquias daquele sertão (CAMPOS, 2004, p. 32).

Nesse sentido, a personagem Tia Alma torna-se uma referência a um passado com hábitos e crenças bastante definidos e que, no advento da morte, não fenece, mas se fortalece por conta da própria ação coletiva. De acordo com Assmann: "Os acontecimentos e feitos realizados em um passado grandioso, porém obscuro, exigem validação por meio de locais e objetos. As relíquias que têm essa função de validação ganham o status de 'monumentos'" (ASSMAN, 2011, p. 60). A ação humana enraizada na crença religiosa cria o estatuto de relíquia para determinados objetos, a partir daí, segundo o pensamento de Assmann, o status de monumento amplia-se num todo coletivo. Tia Alma

não é pertencente somente ao núcleo familiar, mas a uma comunidade que se porta de acordo com normas culturais a que estão inseridas. Nesse sentido, retoma-se o raciocínio de Mircea Eliade em *O sagrado e o profano* que observa essa tentativa do homem em sacralizar o mundo:

> Todo o mundo é obra dos deuses, porque foi criado diretamente pelos deuses e consagrado – portanto "cosmizado" – pelos homens, ao reatualizarem ritualmente o ato exemplar da Criação. Isto é o mesmo que dizer que o homem religioso só pode viver num mundo sagrado porque somente um tal mundo participa do ser, existe realmente. Essa necessidade religiosa exprime uma inextinguível sede ontológica. O homem religioso é sedento do ser (ELIADE, 1992, p. 36).

Nesse espaço também é possível criar um mecanismo de contato com o inexplicável, com o que significa mistério aos homens. Na cena em que a narradora rememora a primeira vez em que a morte adentra a casa, fica explícita essa relação entre o homem e a entidade que se apresenta. Aos mortais ela é invisível, mas a narradora pode vê-la.

> Lembro-me da primeira vez, e havia de ser nas Trindades, quando Ela aqui chegara em missão. Uma das portas abriu-se sem que ninguém a empurrasse e nem a frágil aragem a tocasse. Os ventos haviam me alertado que a Morte assim entra nas casas quando, silenciosas e inexplicáveis, as portas se abrem. Os passos da velha serviçal fizeram-se ouvir e ela caminhou em direção à porta benzendo-se antes de fechá-la (CAMPOS, 2004, p. 15).

A morte, ou a Moça Caetana, é presente, assim como a seca, que traz a fome. Criam-se expressões para a ela se referenciarem: Velha do chapéu grande, a personalização da fome no Nordeste[6]. Todas essas retomadas, os modos como as pessoas se portavam diante das situações adversas da vida, tornam-se um mosaico de recordações, tornadas memórias pela narrativa da Casa.

Escolho como destaque, a narrativa encaixada, a história dentro da história como exemplo mais bem trabalhado pela autora sobre a manutenção

[6] Luís da Câmara Cascudo registra no Dicionário do folclore brasileiro: Personalização da fome no Nordeste. O jornal "A República", Natal, 16-05-1907, noticiando a seca, publicou: "Março foi inteiramente seco. Abril começou seco e assim se conserva até hoje, de modo que já podemos considerar empoleirado no seu trono a terrível Velha-do-Chapéu-Grande".

da memória. Os elementos são mais ricos em discussão quando se trata de literatura: a presença de um contador de histórias, um público para ouvi-lo, o preparo para que a história seja absorvida de maneira correta e o seu próprio sentimento em relação ao que vivenciou: o trauma vivido por presenciar uma história assustadora e violenta.

Recorrentes nesses espaços sertanejos, os viajantes, velhos serviçais e agregados formam uma espécie de portadores da memória coletiva. O passador de gado é um desses responsáveis. Quando o Bisneto retorna à casa fica clara essa admiração que apresenta pelos contadores de história local. Num desses encontros, o vaqueiro conta a narrativa do Encourado, que ainda causava arrepios aos ouvintes.

Nesse momento, a narradora, a Casa, cede a palavra ao vaqueiro e ele toma voz na narrativa. Trata-se de história testemunhada pelo narrador, numa de suas viagens e estadia na fazenda do capitão Longuinho. Há um cuidado especial em se preparar a narrativa: os ouvintes se preparam na varanda, o narrador primeiramente se apresenta, diz que é menino órfão criado por tia Alma, uma das antigas moradoras. Constrói ainda toda uma atmosfera de superstição e crença no sobrenatural, por exemplo, ao narrar que a mãe, já morta, vinha embalá-lo na rede. O sono inquieto e leve fizera dele um bom passador, pois acordava com qualquer ruído, sabia encontrar as melhores trilhas e águas. Conseguia sobreviver em ambientes mais inóspitos. Guardava orações para fechar o corpo. Protegia o gado no horário do meio-dia, reconhecido como uma hora má. Mais velho a superstição ficara mais apurada, estava sempre alerta, olhando para trás e rememorando a vida. Após essa longa apresentação, o vaqueiro inicia a narrativa que se estabelece aos moldes benjaminianos, a do narrador que viaja e traz dessas experiências causos, histórias que serão repassadas e solicitadas nos locais de estadia.

A história que irá contar é um episódio rememorado e a fala do personagem se inicia com a marca do peso dessa lembrança, preparando o leitor para ouvir uma narrativa marcada por dor e sofrimento: "— Isto se passou há muito tempo, mas até hoje me tira o sono se eu não assoprar para bem longe o pensamento dessa história". (CAMPOS, 2004, p. 38). Revela ainda que é uma

narrativa já conhecida pelo bisneto, que é também escritor, mas a presença do passador de gado é convidativa a ouvi-la mais uma vez, demonstrando que poucos são os portadores do saber narrar e, ao mesmo tempo, exercitando o processo da recordação: "Mas vamos à história que você quer mais uma vez ouvir" (CAMPOS, 2004, p. 40). Outros ouvintes, como o pintor, irão ouvir a narrativa pela primeira vez e automaticamente a narrativa se perpetua, pois ao ser novamente narrada e ouvida, será agora, conhecida por mais pessoas.

O tempo anunciado é o de um período em que a justiça no espaço sertanejo dava-se de maneira particular, principalmente quando os desafetos eram provocados pela figura feminina: "Nesse tempo a judiaria campeava solta sem limites, sem medida, na fúria da vingança entre os homens, quando entre eles metia-se o rasto de mulher, o fendido, o rasto-fêmea das cabras, mal comparando" (CAMPOS, 2004, p. 40). Tal registro demonstra um período de total domínio masculino e a crença de que a mulher por si só é portadora de um mal inerente. A narrativa é sobre um episódio da vida do capitão Longuinho, rico fazendeiro, acostumado ao uso da violência. Segundo o narrador, era conhecido na região por aplicar formas de torturas utilizadas em prisioneiros de guerra. O início da fortuna do fazendeiro era desconhecido, mas era um homem acostumado a ter tudo o que desejava, inclusive conseguir casar-se com moça bem mais nova, em troca de um escambo entre o pai da moça e o fazendeiro. Numa determinada ocasião, o primo da moça viera fazer negócio com gado e era conhecida a história de que os dois eram afeiçoados desde a infância. A situação do reencontro reacende a antiga relação. O narrador conta que chegara na fazenda exatamente no dia em que o romance dos dois primos fora descoberto pelo rico e violento capitão: "Por infelicidade cheguei nesta fazenda na madrugada do dia aziago em que os rastejadores haviam encontrado o casal" (CAMPOS, 2004, p. 40). O moço já estava amarrado entre dois cabras. A moça é quem primeiro sofrerá os martírios da vingança:

> Ela do próprio velho apanhava a ouvir impropérios daquela boca que a raiva fazia espumar. O velho sacara de sua faca de gume amolado, a lambedeira, e, ensandecido a puxar os longos cabelos da mulher, começou a tosquia. As mãos trêmulas do velho Capitão Longuinho, ao cortar rente os tufos dos seus fartos cabelos, a feriam

> com os golpes da cortante faca. A moça debatia-se, revoltava-se e seus rogos de desespero doíam na minha alma. Foi outra mulher que ali ficou, de cabeça escalvada, em ali prostrada entre mechas longas de cabelos. O velho ordenara que a levassem de volta para a casa de seu pai (CAMPOS, 2004, p. 41).

Após narrar o modo como a moça foi castigada, dá-se o longo episódio em que se narra a maneira como o rapaz foi morto, centro da narrativa:

> Por ordem do Capitão Longuinho o levantaram do chão, o desamarraram e o despiram. Pensei que iam castrá-lo e resolvi que ali não ficaria para ver esse flagelo feito a um homem. *Ao voltar-me havia um cerco feito por homens armados e impedido fui de sair. Todos haveriam de assistir ao que iria acontecer com o rapaz*. Um homem com voz aterrorizada falou baixo para mim: "o velho vai supliciar ele no colete de couro fresco". Trouxeram o couro de uma rês esfolada recentemente. O rapaz seria encourado não com gibão de couro já curtido, seco, armadura parda de nós vaqueiros, protetora das ardências do sol e das touceiras de espinhos da caatinga. Este era um gibão informe, sem feitio, trazendo ainda o cheiro de sangue e carne decomposta do animal abatido. Umedeceram com água aquele couro cru e assim enxombrado melhor vestiu do peito às pernas, sendo nele costurado bem justo, encapando o corpo do infeliz. Só a cabeça e os gritos que até hoje escuto ficaram de fora. O couro espesso ia encolher-se secando lentamente, garroteando sem pressa os membros e ossos do rapaz, exposto ao calor do sol que já chegara com seu braseiro. Encoletado naquele torniquete, imobilizado, eles o rolavam pelo chão. Assim oprimido, ele começou a ter a respiração sufocada pela pressão (CAMPOS, 2004, p. 41, grifo nosso).

No trecho acima, marca-se o modo como o narrador e testemunha da terrível morte foi obrigado a assistir, visto que os homens do Capitão Longuinho não deixaram que se retirasse. O intuito é o de mostrar o exemplo de como aqueles que contrariavam o fazendeiro poderiam ser punidos. Mais ainda, como as leis no sertão eram impostas de maneira particular com se cada fazenda fosse um estado único, com suas próprias leis e fundamentos. Cultura própria do coronelismo, com origens no modo de fundação colonialista, o episódio aqui será tratado pela sua vertente memorialística. Obrigado a assistir o narrador guardará de maneira traumática o episódio, como deixa

claro no decorrer da narrativa. Registra em detalhes aquele acontecimento, o que reforça a sua narrativa posteriormente aos futuros ouvintes. Marca, ainda, a crueldade do fazendeiro que assiste à cena como se estivesse diante de um espetáculo, vivenciando o seu lado sádico:

> O velho sentara-se na rede, na sombra do alpendre com uma quartinha, e bebia no gargalo sempre que o infeliz gritava implorando água. Naquele dia não se arredou dali nem para comer. Assistiu a todo o padecimento daquele cristão. Foi morte lenta e suplicada daquele rapaz ali aprisionado, naquela couraça mal-cheirosa, ao sol, sendo arrochado, provocando nele, já mais pro fim, golfadas de sangue. O couro foi nele se curtindo, enervando. Seus gritos insanos foram perdendo força, se espaçando até o desgraçado arroxear. A véstia fosca tornou-se sua mortalha sem dela poder mais apartar-se. Morreu a bem dizer com a alma dentro dele (CAMPOS, 2004, p. 42).

Depois de morto, fica clara a informação de que o corpo não deverá ser sepultado. No entanto, é novamente o gesto do vaqueiro que o colocará numa dupla situação: a de narrador-testemunha e participante da história acontecida. Insere-se uma espécie de culpa, ou ainda, a força do trauma sentido ao testemunhar a morte, impelindo o vaqueiro, mesmo correndo risco de vida, em encontrar um modo de sepultar o cadáver do rapaz:

> O demônio do velho mandou jogá-lo no pasto para repasto dos bichos sem o direito sagrado do último repouso. Nessa noite saí de lá sem mais fazer negócio. Minha agonia era ir embora daquele lugar maldito e procurar o corpo para dar-lhe sepultura. Aquele desgraçado não podia sofrer esta afronta, esta condenação para a sua alma. O dia amanhecia na imensidão daquele pasto e já os urubus voavam em círculo. O mau cheiro me deu o rumo. *Cavei os sete palmos, rezei fazendo a encomendação do corpo, e enterrei aquele fardo.* Afastei-me daquelas terras sem fazer pousada ou arrancho, o medo me deu asas. O povo daqui pegou a dizer, quando soube desse caso, que possuo proteção daquela alma. Vai ver que tenho, pois desde que o enterrei fincando uma cruz na areia, que nada de mal me acontece. Venço sem saber como as dificuldades nessa minha vida errante. Deve ser ele, o "Morto Agradecido", assim diz a tradição dos antigos. Acho eu que não corri doido depois de assistir àquele martírio, foi por ter dado o sossego de uma cova pra aquele corpo. *Dia e noite ouvi os gritos dele que me fizeram má companhia por muitos anos, mais ainda do que o seu desespero estampado no rosto,*

> *pois deste podia desviar os olhos.* Os gritos até hoje ainda escuto (CAMPOS, 2004, p. 42, grifos nossos).

Os princípios morais e religiosos embasam a empreitada. É necessário fazer o ritual, dar sepultura ao corpo, rezar, fincar a cruz para marcar o local. O caso que o vaqueiro acompanha é único e individual. Nos estudos sobre a morte e o esquecimento, os estudiosos da área enfatizam a importância do local em que os mortos estão e, na falta do corpo, a construção do monumento. Enfatizarei esse aspecto mais adiante. Ainda sobre o trecho final da narrativa do vaqueiro, é possível perceber como o trauma se estabelece: o enterro fora feito em respeito ao morto, mas como um modo de reparar o mal feito, mesmo que não tenha sido executado pelo vaqueiro. Mesmo assim, com o seu dever cumprido, o narrador enfatiza como registrou-se na sua memória os gritos do agonizante, impossíveis de não serem ouvidos, já que os olhos podem ser fechados diante de uma cena terrível e do desespero do rosto do rapaz supliciado. O registro lembra o que Auerbach analisa em *Mimesis* (2002, p. 56-57) ao retomar um texto de Santo Agostinho (capítulo 8 de *Confissões*) no qual expõe como um amigo, companheiro de estudos religiosos e de Direito, vê-se seduzido pelo espetáculo dos gladiadores em Roma. Levado ao Coliseu, recusa-se a olhar aquela apresentação hedionda e violenta. Mas não tinha como fechar os ouvidos e o clamor do público, o entusiasmo domina-o: abre os olhos e é inundado pela cena, caindo, portanto, no vício de assistir a tão famigerado espetáculo. Agostinho registra como o que foi ouvido é capturado pela mente de Alípio, o amigo. A cena é aqui retomada como maneira de aproximá-la à narrativa do vaqueiro no romance *A casa*: aquilo que ele pode impedir com o olhar – ver o rapaz morrer de forma lenta e cruel – não pode ser impedido pelos ouvidos e, uma vez registrado, torna-se fantasmagoria em sua memória. É como ele termina a narrativa: "os gritos até hoje escuto". O vaqueiro já tem idade avançada e, no entanto, a imagem está sempre renovada a partir da recordação do testemunho da cena. Tornado memória, é contada em detalhes constituídos a partir da cena em si e de sua própria interpretação dos fatos, dos sentimentos que afloraram diante de uma situação de extremo sofrimento.

O modo como o vaqueiro se comporta diante da narrativa que conta aproxima-se ao que Assmann (2011, p. 269) comenta sobre o afeto, que é uma técnica mnemônica, utilizada atualmente pela psicologia cognitiva para criar no outro a captação de uma recordação. Assim, contar e mostrar associam-se ao processo afetivo de quem está ouvindo. Um outro tema trabalhado pela autora, ao lidar com narrativas memorialísticas de Auschwitz é a questão do trauma. O trauma é um corpo estranho, que se torna não assimilável à identidade da pessoa. Por isso a dificuldade, como a autora registra sobre uma das obras analisadas, em se colocar no papel o que se viveu.

No caso da história do vaqueiro no romance *A casa*, esse raciocínio aproxima-se de sua experiência quando ele mesmo percebe que contando mais uma vez vai se livrando daquele enorme peso. Ao final de sua narrativa destaca ainda como não consegue se esquecer dos gritos do rapaz que morreu daquela maneira apavorante.

Os segredos, os crimes e as peculiaridades dos moradores

Ao longo da narrativa a Casa enfatiza a ação dos moradores mais marcantes. Trazem em si algum tipo de estigma exclusivo que pode ser benéfico ou não. Tia Alma, O Bisneto, Custódio e Maria são alguns desses personagens enfatizados ao longo da narrativa. Esse grupo personifica os temas da dedicação exclusiva à família, do da homossexualidade, distúrbio sexual, do comportamento obsessivo-compulsivo e do suicídio. Temas e fatos comuns em muitas famílias, mas mantido em segredo quando convém.

Os personagens surgem em momentos em que reviravoltas ocorrerão na vivência dos demais moradores: tia Alma, personagem já citado, foi responsável por fornecer a primeira relíquia àquela região sertaneja. Sua vida, marcada pela saúde frágil, pela negação de uma chamada normalidade, alçaram-na a uma categoria de um ser especial. Sua religiosidade e fé salvam ou determinam o caminho de vários dos parentes, como se fosse um ser sobrenatural, conhecedor de códigos que os demais seriam incapazes de perceber ou decifrar. A

dedicação à família será sempre lembrada pelos descendentes. Nesse sentido, permanece na memória familiar por ter se dedicado inteiramente a ela, sacrificando sua própria vida. Ligada aos códigos da natureza invisíveis aos demais, tia Alma entende as mensagens da natureza, do tempo, do vento. Torna-se uma espécie de lenda, pois suas ações parecem estar ligadas a uma época em que o maravilhoso era aceito como algo muito próximo da normalidade, como na antiguidade de qualquer formação de nação, no momento mítico. Contribui, dessa forma, para algo maior que a memória familiar. Tornar-se-á um elemento da memória coletiva. Como já registrado, os restos mortais de tia Alma transformam-se em relíquia e, portanto, ganham o status de monumento, representando, pois, um período determinado, uma época com suas próprias leis e cultura.

Há, no entanto, os personagens que são marcados pelo tabu resultante de seus atos ou de sua natureza. É claramente proposital que o personagem chamado de Bisneto não tenha o nome verdadeiro revelado por ser reconhecidamente homossexual. Sua nobreza de caráter, no entanto, inibe a família de ações mais violentas para extirpá-lo do convívio em comum. A casa, como testemunha muda diante dos acontecimentos destaca como desde muito novo ele trazia a delicadeza dos atos em seu corpo, revelando uma natureza diferente. A explicação lógica seria o fato da mãe ter comido fruta inconha, ou seja, uma fruta que está agarrada a outra, uma fruta gêmea. Daí ter tido um "parto duplo". Gerara gêmeos, mas o menino roubou a força da menina e foi o único a nascer: "Da menina ele trouxera a natureza sensível e delicada que tanto sofrimento lhe causou perante o pai, tios, irmãos e primos" (CAMPOS, 2004, p. 34). O pai tenta, pela violência, corrigir o menino. Acabam por retirá-lo do convívio da casa para criá-lo em outra região. Numa determinada cena, a casa testemunha a primeira experiência homossexual do menino: "Era o Bisneto ainda um menino quando com um primo mais velho, embaixo do vão da escada, praticaram a posse inversa. Ninguém os viu, só os ventos e eu testemunhamos. Era o Bisneto o invertido" (CAMPOS, 2004, p. 32).

Quando adulto, regressa à casa e adquire o respeito dos demais moradores, apesar da marca que o determina. É o Bisneto que traz o famoso

espelho para a casa, assim como trará, numa determinada ocasião, um amigo pintor que eternizará a casa em vários quadros. O Pintor e o Bisneto revelam uma relação de total intimidade e confiança, fato também testemunhado e registrado pela Casa. Também será na parte da narrativa sobre o Bisneto que o vaqueiro contará a história do encourado. A condição sexual do Bisneto acaba por marcá-lo como uma pessoa diferente, mas que aos poucos, alcança respeito e aceitação, mesmo que muda, do grupo familiar.

O personagem Custódio, pertencente à sexta geração, duas depois do Bisneto, traz em si a marca de um distúrbio comportamental profundo que irá desencadear-se em abuso sexual das próprias filhas. Mais uma vez é na crença popular que se encontra a explicação. Devido ao extremo sofrimento na hora do parto, Custódio é rejeitado pela mãe e há demora em batizá-lo. Por conta dessa rejeição, percebido pelo menino ainda muito jovem, há, num primeiro momento, uma tentativa quase doentia de chamar a atenção da mãe, observando-a enquanto dorme e dormindo sem ser percebido a seus pés. A atitude caminha para a obsessão: já rapaz, tenta relacionar-se intimamente com a mãe, o que contribui para que a repulsa da mesma se intensifique e a família resolva construir um cômodo separado para que Custódio não mais frequente a casa. Mais tarde, Custódio se casa e tem filhas e novamente a sua índole doentia se refaz ao abusar das meninas, provocando o fim do casamento e o seu total isolamento:

> No tempo em que Custódio molestou Elvira, havia ele, meses antes, perdido em uma permuta inconsequente parte dos bens da família. Avolumaram-se as afrontas e dissidências entre os irmãos, e estas agravaram-se num crescendo. A herança, anos depois, por eles deixada aos filhos, foi este ódio familiar que os levou à ruptura definitiva (CAMPOS, 2004, p. 65).

Custódio, além de destruir seu próprio núcleo familiar, fomenta também o ódio aos demais, pois suas atitudes e índole estranha causam ruptura e afastamento definitivos.

A bela Maria, personagem já destacada, pertencente à sexta geração, o mesmo período de Custódio, também recebe atenção da narradora. Além

de ser lembrada por suas práticas obsessivas pela limpeza e organização, já aqui analisados, o fato de cometer suicídio marca sua presença na família de maneira negativa:

> Em uma noite de luar, ela com extrema cautela saiu do quarto e retornou com o tamborete da cozinha. Surpreendi-me ao sentir que, ao voltar a bela Maria para o seu quarto, Ela viera na sua companhia. Ambas trancaram-se, aferrolhando a grande porta. Valeram-se de um dos armadores para pendurar juntas a corda retirada de dentro da canastra (CAMPOS, 2004, p. 54).

Destaca-se nesse trecho como a narradora passa a tratar a ação como executada por dois seres. A morte, vista pela Casa, é uma entidade visível, quase tocável, que acompanha Maria na sua ação.

A morte de Maria é marcante, pois além da violência do ato, alia-se às crenças religiosas que condenam o ato do suicídio, impedindo que o corpo seja enterrado em um cemitério, o chamado campo santo. Por conta dessa ação, a alma não encontra refúgio e volta para assombrar a casa. É novamente a força da crença local, das superstições que embasam e interpretam o ato. Maria torna-se um dos entes familiares que mais será lembrado, pois sua existência fora marcada pelo sofrimento:

> No final da tarde deste mesmo dia, enterraram-na noutro lugar sem ser no campo sagrado, mas nunca deste quarto ela se libertou. Aqui ficou sua sombra e em noite de muitos ventos, escuto sempre com o ranger das cordas das redes nos armadores a sua voz: '... canta que a vida é um dia...' Desde então a Casa Grande tornou-se assombrada (CAMPOS, 2004, p. 55).

O grupo destaca-se por ter marcado de maneira positiva, como é o caso de Tia Alma e do Bisneto; ou de maneira negativa, como é o caso de Custódio e Maria, a história familiar. Como o romance estabelece-se nessa fronteira entre narrativa ficcional e biografia familiar, é compreensível que a autora retrate esses personagens de maneira tão cuidadosa. Os "crimes familiares", os tabus ficam, geralmente, guardados pelas famílias e só eventualmente contados. Somente o passar do tempo é que dá a possibilidade de se retomar as antigas memórias. Percebe-se nesse movimento uma escolha da autora em

saber construir, descartar, registrar, enfim rememorar aqueles que mereceram ser lembrados. A escrita do livro passa a ser o meio de como essa memória se articula. Os fatos marcantes, assim como seus agentes, são responsáveis por enfatizar determinados períodos da história da família, observando como os demais buscaram meios para lidar com tais atitudes e traços de personalidade. A história particular de cada um deles, alia-se a um conjunto maior que é a história da família. Momentos de crise, perda de bens, violência, união. Cada um deles passa a representar algum tipo de código que circunda o núcleo familiar num determinado período.

A casa e o seu fim

A última personagem que surge na narrativa é Eugênia, já citada, que carrega o nome de uma das ancestrais e por ser historiadora, parece que lhe caberá a tarefa de contar a história da casa que está prestes a desaparecer ante a inundação resultante da instalação de uma hidrelétrica. Essa última personagem corresponde ao alter ego da autora, que pesquisou a história familiar para dar corpo ao romance.

> Do grupo destacou-se uma moça alta a me lembrar as que aqui viveram, por seus gestos alados. Ajoelhou-se diante da soleira, chamando um dos amigos para apreciar a beleza e o tamanho daquela pedra de lioz. Um dos rapazes comentou para o grupo: — Eugênia, a única historiadora entre nós engenheiros, vai descobrir coisas que só a ela serão reveladas (CAMPOS, 2004, p. 86).

Mais adiante, informa-se que essa descendente é quem recebera o quadro que fora encomendado pelo Bisneto, de uma geração bem anterior. Eugênia está com um grupo de amigos visitando a velha construção e consciente de que uma barragem prestes a ser concluída deixará a casa submersa. O início de sua execução assim como o seu fim é então contado:

> Muitos anos passaram. Em junho, na véspera do dia mais longo do ano, quem primeiro conseguiu avistar-me no espelho das águas foi Eugênia. Aconteceu quando a estrela Vésper surgiu brilhando no céu, na hora das Trindades em que os ventos tangem luz e sombra nos caminhos entre o céu e a terra.

> [...]
> Próximo à Hora-Grande da meia-noite por brevíssimos instantes, as águas adormecem. Sonho então, sob a luz das estrelas, que sou uma fluída aquarela a espraiar-se refletida no cristal das águas.
> E como encontraram,
> Tal qual encontrei;
> Assim me contaram,
> Assim vos contei! (CAMPOS, 2004, p. 89).

A narradora termina o seu relato evocando uma quadrinha e posicionando-se como alguém que narrou o que viu ou ouviu. Tudo está concentrado em seu espaço e em seu alcance. A imagem final é pictórica: a aquarela, encomendada pelo Bisneto e feita pelo Pintor, seu companheiro se transformará numa imagem dúbia. Essa mesma aquarela será entregue à Eugênia, última personagem que testemunhará a submersão da casa. A casa, agora submersa e vista de cima, assemelha-se à pintura do quadro. O quadro será daí em diante, o meio pelo qual a casa será recordada. De portadora da memória, a casa passará ser memória, através da representação da pintura.

No romance de Natércia Campos é possível destacar os vários meios de construção memorialística. Excetuando-se a execução ficcional, ou seja, uma casa como narradora consciente de ações e sentimentos humanos, no decorrer dessa narrativa são vários os formatos e meios que a memória se constrói: os hábitos, os costumes, as narrativas repetidamente contadas, os objetos, as relíquias, os dramas familiares recordados. A tentativa foi a de destacar esses meios, refletir o modo como a memória pode ser retomada, como num jogo, sem a preocupação com exatidão, mas com a possibilidade de se alcançar o tempo passado e os seres que ali viveram e deixaram sua marca. A casa acaba por se portar como um espaço da recordação, onde o passado pode ser tocado.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUERBACH, Erich. *Mimesis:* A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário de Folclore*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAMPOS, Natércia. *A casa*. Fortaleza: Editora da UFC, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LIMA, Elisabete Sampaio Alencar. *A Casa: arquitetura do texto* – uma investigação sobre a origem do romance de Natércia Campos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Literatura. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2009.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*: Seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Unesp, 2010.

A CONSTRUÇÃO DO RELATO MEMORIALÍSTICO EM TRÊS CONTOS CONTEMPORÂNEOS

Benedita de Cássia Lima Sant'Anna

Memória consiste na habilidade do indivíduo de guardar acontecimentos, experiências e fatos por ele vivenciados e/ou a ele narrados e o relato memorialístico na sua capacidade de rever tais fatos e poder transmiti-los a si mesmo, em momentos posteriores, e, principalmente, em poder expor a outros, sobretudo às novas gerações. A transmissão desse tipo de relato resulta da prática do indivíduo de analisar suas próprias memórias, ou as que lhe foram contadas, por intermédio de um exercício árduo de interiorização e atualização que o levará à busca por uma "verdade", ou seja, por uma nova forma de compreensão dos eventos ocorridos, sentidos, retratados e revistos. Interessa-nos, neste texto, refletir acerca do modo como os relatos de memória são construídos e aparecem ficcionalmente narrados nos contos "Animais", de Michel Laub; "Você tem dado notícias?", de Leandro Sarmatz e "Violeta", de Miguel Del Castillo, contribuindo para a existência de um diálogo, ainda que latente, entre esses contos e realidades históricas.

Tais contos foram selecionados entre os constantes do nono número da revista *Granta* – publicação literária britânica, fundada em 1889 por estudantes da Universidade de Cambridge como uma publicação destinada a jovens autores, e reformulada em 1979, quando ganhou o formato que ainda mantém. Atualmente, conta com versão em inglês, tem periodicidade trimestral, e versão em mais de sete países: Espanha, Itália, Bulgária, Brasil, China, Noruega, Suécia e Portugal. Esse número, lançado em 2012, dedicado à publicação d'"Os melhores jovens escritores brasileiros", traz entre as vinte narrativas que o compõe, alguns contos em que o passado histórico apresenta-se como um dado relevante, aspecto raramente encontrado em conto, devido

à própria linearidade e extensão do conto. Escolhemos, dentre os contos lidos, aqueles em que a ficcionalização da história despertou a nossa curiosidade interpretativa.

No conto "Animais", de Michel Laub, a memória e/ou relatos de mortes de amigos (animais de estimação e colegas de infância), sempre associada à presença e importância da figura paterna na vida do narrador protagonista, contrapõem-se a ausência dessa figura na vida do seu progenitor, tendo em vista que esse teve a família separada e foi privado do convívio com seu pai (avô do narrador), em decorrência da perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra mundial.

Em "Você tem dado notícias?", de Leandro Sarmatz, a menção de acontecimentos históricos como a perseguição aos judeus também é aludida: descendente de judeu, nascido e criado no Brasil, o protagonista do conto não aceita as regras e tradições impostas por esses e, buscando distanciamento familiar, suposta liberdade profissional e sexual, abandona a esposa e o filho recém-nascido.

O abandono ou mesmo a tentativa de distanciamento das origens e do passado familiar, ainda que por motivações diversas das do narrador protagonista criado por Leandro Sarmatz, é um dos aspectos verificados no conto "Violeta", de Miguel Del Castillo. Nesse conto, acontecimentos relacionados à ditadura civil-militar ocorrida no Uruguai entre os anos 1973 a 1985, após terem sido abandonados e/ou silenciados temporariamente em conversas familiares, passam a ser revivenciados pelo narrador Miguel Angel, personagem secundária da narrativa, que, ao descobrir a origem de seu nome sente-se atraído pela história de sua família e, consequentemente, por fatos, ou melhor, por vestígios de fatos históricos ocorridos no Uruguai.

As "realidades históricas" ou "acontecimentos históricos" mencionados nos contos trouxeram, como se sabe, muito sofrimento. O terror antissemita, por exemplo, golpeou "suas vítimas de acordo com suas características perceptíveis, sobretudo segundo sua origem étnica já assinalada de longa data, no caso dos judeus" (MAIER, 2002) e permanece na memória individual e

coletiva do Ocidente, tanto dos que foram vítimas de tal perseguição, como dos seus descendentes e dos descendentes daqueles que presenciaram e/ou participaram do holocausto. Por ser motivo de profundos sentimentos de vergonha, essa memória às vezes é silenciada, conservando-se como "um tabu nas histórias individuais na Alemanha e na Áustria, nas conversas familiares e, mais ainda, nas biografias dos personagens públicos" (POLLAK, 1989), antigos nazistas ou simpatizantes do regime. Os próprios judeus e seus descendentes, por razões diversas e até difíceis de delimitar, em muitas ocasiões também silenciam diante da memória de acontecimentos terríveis que evidenciam a perseguição sofrida.

Observa-se que de forma velada ou desvelada o holocausto permanece indelevelmente gravado na memória ocidental, enquanto a ditadura uruguaia, seja pela menor abrangência territorial, seja pelo fato de estar inserida e repercutir na vida de uma única nação, ademais ao fato de ter vitimado um número menor de pessoas, insere-se apenas na memória de uma pequena parte do ocidente, ou seja, é lembrada e discutida por aqueles que presenciaram o movimento, ou mesmo por aqueles que se sentem, por algum motivo, atrelado a ele. O Uruguai, no máximo a América Latina, é o limite das memórias da ditadura militar.

Como pretendemos verificar o modo como o passado histórico é apresentado ou sutilmente aludido em cada um dos contos citados, por intermédio de apontamentos relacionados ao relato memorialístico neles presentes, daremos início às nossas observações refletindo acerca da linguagem utilizada por Michel Laub na construção do conto "Animais".

"Animais", de Michel Laub

> *Se a humanidade construiu outros tempos, mais rápidos e violentos que os das plantas e animais, é porque dispõe deste extraordinário instrumento de memória e de propagação das representações que é a linguagem.*
>
> *(Pierre Lévy)*

A linguagem, seguindo a sintaxe e prosódia própria de uma criança que tem a vida direcionada pelas circunstâncias, pelos acontecimentos, pelo enredo, é um dos pontos mais significativos desse conto de Michel Laub. Nota-se que o escritor ora utiliza orações coordenativas assindéticas, ora utiliza orações coordenativas sindéticas, sobretudo aditivas, para narrar suas recordações. Essa "faceta" da narrativa reveste-se de um aspecto camaleônico, pois ao mesmo tempo em que insinua ao leitor simplicidade ou até mesmo ingenuidade, dá graça, leveza e consistência ao enredo, criando uma relação de intensa cumplicidade com o leitor.

Em "Animais", a escolha por esse tipo de linguagem ressalta o quanto os acontecimentos anteriores, vivenciados, principalmente, na infância do narrador, permanecem presentes em sua vida, como marcas presas ao tempo que constituem verdadeira matéria-prima da qual ele (o narrador protagonista), já adulto, lança mão para aproximar-se do leitor, transformando-o em uma espécie de seu confidente.

É a esse leitor/confidente que o narrador expõe suas lembranças: discorre sobre seus animais de estimação desde a morte de seu cachorro denominado Champion, "morto pelo dobermann do vizinho", passando pela aquisição e perda de outros animais de estimação "um hamster, um pato, um gato e um segundo gato" (LAUB, 2012, p. 13).

A aquisição e perda desses animais constituem indícios, vestígios de pistas que nos ajudam a compreender o modo como os sentimentos do narrador (amizade, amor e dor) estão tacitamente presentes no conto. O primeiro deles, o cachorro Champion é aquele que dá impulso ao ato de rememoração do narrador personagem. Presente em toda a narrativa, Champion dará início e término a essa, mostrando um lado obscuro do narrador, no qual o menino, próximo de se transformar metaforicamente em lobo, trama a morte do dobermann que teria causado o falecimento de seu cão:

> Um cachorro morre de várias maneiras. Ele pode contrair raiva, cinomose, parvovirose. Pode ter hepatite e câncer. Pode tomar um tiro ou se intoxicar com uma planta. Ou então você pode pegar uma garrafa de vidro, enrolar no jornal, um dia úmido na garagem, a

> casa toda em silêncio, e pisar em cima do jornal várias vezes até os cacos ficarem bem pequenos. Alguns, quase invisíveis. Aí você pega um por um desses cacos, espeta num pedaço de carne crua, dos três lados e sobre toda a superfície, de forma que o pedaço fique pesado e com a textura de areia. Aí você sobe as escadas, atravessa a sala, abre a porta, atravessa o jardim, chega perto da cerca vizinha, o mais próximo que consegue por causa dos arbustos, o prato preferido de qualquer cachorro em qualquer lugar e qualquer época, e joga a encomenda para o outro lado (LAUB, 2012, p. 22).

Nota-se que o plano é revelado pelo protagonista, como se ele estivesse falando diretamente ou confessando algo ao leitor, algo que não pode nem deveria ser confessado. Há, neste momento, uma ruptura no discurso memorialístico, ou seja, nele o narrador apresenta ao seu interlocutor (leitor) uma receita, uma hipótese, uma possibilidade de acontecimento. Ocorre a sugestão de algo que pode ou não ter ocorrido, trata-se, portanto, de um pensamento, não necessariamente de um fato consumado. A possibilidade de realização ou não do fato é deixada a critério da interpretação do leitor, a quem cabe desvendar o episódio sugerido, atribuindo a esse significado, pois o menino estava "tão próximo de tomar uma decisão" (matar ou não o dobermann do vizinho coreano) enquanto o pai "esperava pela resposta do lobo" / menino (LAUB, 2012, p. 23).

O segundo animal de estimação referido pelo protagonista é o hamster, que ganhou após a morte de Champion, mas a esse é reservado apenas um parágrafo de suas memórias, no qual menciona o modo como o alimentava e, posteriormente, relembra as circunstâncias em que morreu. A referência a essa nova morte é parte da teia de lembranças e perdas que vão se configurando no desenrolar do conto. Entretanto, a lembrança mais marcante para o protagonista parece ter sido a morte de Champion:

> Minha irmã chorou a noite toda por causa de Champion. Meu pai foi ao quarto dela várias vezes, eu ouvia os passos dele como que arrastando as pernas e lembrava de nossa conversa à tarde, ele pedindo que eu fosse forte, nós tínhamos que poupar a minha irmã, eu já era grande e era o irmão mais velho e é isso o que um irmão mais velho faz. [...] E nunca mais, nem na morte de Victor, nem na de Marcelo, nem na do outro Marcelo, nem mesmo na do meu pai e

> na cerimônia de inauguração do túmulo, até porque eu não chorei em nenhum desses eventos, uma lágrima que fosse, uma vida inteira sem derramar uma lágrima [...] (LAUB, 2012, p. 22).

Além de ser o iniciador da teia de lembranças e perdas, o cachorro Champion, ou melhor, a morte do cachorro Champion, possibilita ao narrador protagonista ter uma visão mais plena acerca da realidade, da forte presença do pai - "Quem me falou da morte de Champion foi meu pai" (LAUB, 2012, p.14) -, da proximidade e amizade que mantinha com ele, de aspectos relacionados à personalidade de seu progenitor, bem como de atitudes desse que ainda não havia presenciado:

> [...] e um dia meu pai estava ao telefone e eu parei atrás da porta e ele estava contando a história toda, com todos os detalhes, antes, durante e depois do ataque do dobermann, e então ele começou a dizer *merda, que merda que foi isto*. Foi a única vez em que ouvi ele tremendo a voz. No final era quase um sussurro. E nunca mais ele comentou o episódio, [...] (LAUB, 2012, p. 21).

O pai silenciado pela ausência de solução e/ou resposta à indignação que sente com a falta de comprometimento do vizinho coreano, dono do dobermann, é expressão de paciência e responsabilidade. Figura nas lembranças do narrador protagonista como presença constante, como aquele lhe transmitiu educação e saberes:

> Meu pai me ensinou a dirigir, nadar, usar solda, montar uma caixa de luz que dava para quatro lâmpadas a três metros de distâncias, e com isso montamos um trem fantasma na garagem de casa. Foi ele que me levou para tomar vacina tríplice. Foi com ele que andei de avião a primeira vez. Foi ele que abriu uma conta no banco para mim, e me ensinou as primeiras palavras em inglês, e trouxe as revistinhas de faroeste que me ajudaram a pegar gosto pela leitura e mais tarde virar escritor (LAUB, 2012, p. 18).

No conto "Animais", o pai também é aquele de quem o narrador lança mão para ativar suas lembranças e elaborar seu ato de rememoração. A partir do modo como o descreve, o narrador confessa a si e revela ao leitor que as imagens que constrói de seu progenitor mesclam realidade e ficção, ficção e realidade:

> [...] Nos romances que escrevi retratei meu pai de várias formas: como judeu marcado pela memória de guerra, como personagem secundário na história do acidente com a rede, como homem que dá a pior notícia da vida do filho antes de um jogo de futebol. Tudo verdade e tudo mentira, como sempre na ficção, e já pensei muito no porquê de ter sempre escrito sobre ele, e se quando ficar velho vou confundir a memória dele com a memória registrada nesses livros: os fatos que escolhi contar ou não, os sentimentos que eu tinha ou não, quem foi meu pai de verdade e o que eu me tornei ou não por causa disso, ou apesar disso, ou independentemente disso, a história que por várias razões começa no espetáculo de balé depois da morte de Champion (LAUB, 2012, p. 20).

Observa-se que a experiência do vivido funde-se com a experiência do olhar, no instante presente daquele que narra. A imagem do pai, constantemente atualizada pelo ato memorialístico do narrador protagonista, coloca em evidência o papel da memória em processo, composta tanto da experiência oriunda do passado de cada um (do narrador e do pai), atualizado pela rememorização do narrador, quanto da própria apreensão que esse tem acerca do seu presente e de uma suposta expectativa com relação ao futuro, tendo em vista que "o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente" (SARLO, 2007, p. 9).

Nesse conto, a memorização - modalidade do ato de fazer memória que, segundo Ricoeur, "consiste em maneiras de aprender que encerram saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que estes sejam fixados" - e a rememoração - modalidade do ato de fazer memória em que "enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido" (RICOEUR, 2007, p. 73) -, são encontradas no discurso memorialístico do narrador protagonista. Este remete à primeira modalidade nos momentos em que narra fatos ocorridos na sua infância, como a morte de seu cachorro Champion, algumas das conversas que manteve com o pai e ao mencionar o teatro de marionetes que este fez para ele e para a irmã, por causa do trauma que um fato noticiado na televisão, envolvendo ariranhas, causara em ambos etc. Já a rememoração aparece nos momentos em que revê analiticamente

suas memórias, quando, por exemplo, salienta a compreensão de que nunca havia falado com o pai acerca da infância desse:

> [...] hoje me dou conta de que nunca conversei com meu pai sobre a infância dele, os colegas da escola que talvez tenham ficado na Alemanha, alguns ou todos indo parar em campos de concentração, ou sobre as lembranças que ele tinha das ruas e da cidade e do país que foi arrasado nos anos seguintes (LAUB, 2012, p. 17).

Nota-se, no trecho citado, o relato de uma consciência que aflora, acerca de um acontecimento ocorrido anteriormente. Trata-se, portanto, da modalidade de fazer memória definida por Paul Ricoeur como rememoração, em que "A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação" (RICOEUR, 2007, p. 73).

Assim sendo, pode-se afirmar que o protagonista do conto "Animais," ao evocar seu passado, as conversas que manteve com o pai, percebe no silêncio desse o sinal distintivo dos sofrimentos e perdas vivenciadas por seu progenitor, em decorrência do regime nazista[1] instaurado na Alemanha por Adolf Hitler:

> Meu pai veio da Alemanha por causa do nazismo, em 1937, aos seis anos, junto com a mãe. Meu avô migrou com a filha mais velha para Israel. Meu pai só foi ver a irmã em 1970, e meu avô ele nunca mais viu porque nessa viagem, e ele foi porque meu avô estava no hospital, com câncer no último estágio, nessa viagem meu avô se recusou a recebê-lo. Meu avô considerava meu pai uma *página virada*. A razão é que meu pai, ainda criança, não teria respondido as cartas que meu avô mandou para o Brasil. Meu pai só me contou isso em 2007, eu já morando em São Paulo, numa conversa de dois minutos enquanto esperávamos um táxi na Alameda Itu (LAUB, 2012, p. 14-15. Grifo do autor).

O fato do pai só revelar ao filho, tardia e brevemente, acontecimentos relacionados à sua história de vida, explica-se por tratarem de "lembranças

[1] Durante o regime nazista, além dos judeus, as autoridades alemãs também destruíram grandes partes de outros grupos considerados 'racialmente inferiores' como, "os ciganos, os deficientes físicos e mentais, e eslavos (poloneses, russos e de outros países do leste europeu)". Também perseguiram indivíduos por causa de atitudes políticas, ideológicas e comportamentais que assumiam, dentre esse, "os comunistas, os socialistas, as Testemunhas de Jeová e os homossexuais". (Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: <http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005143>. Acesso em: 30 out. 2014.).

traumatizantes", ou seja, "lembranças que esperam o momento propício para serem expressas". Segundo Pollak, enquanto isto não ocorre, tais lembranças ficam "confinadas ao silêncio", posteriormente, serão "transmitidas de uma geração a outra oralmente" (POLLAK, 1989).

Ainda sobre o silêncio do progenitor, importa mencionar, citando o mesmo teórico, particularmente o momento em que esse se refere aos sobreviventes dos campos de concentração, que o "silêncio sobre o passado está ligado em primeiro lugar à necessidade de encontrar um *modus vivendi* com aqueles que, de perto ou de longe, ao menos sob a forma de consentimento tácito, assistiram à sua deportação" (POLLAK, 1989). No caso específico do conto de Michel Laub, com aqueles que estão ou serão incluídos a esse passado por descendência, ou melhor, por herança, por legado.

Neste universo narrativo em que vestígios de um passado histórico, presente e futuro se enlaçam, os fatos ocorridos no passado do narrador protagonista — como, a morte de seu amigo Victor, em 1987, "preso em uma rede de pesca enquanto surfava"; a morte de seu amigo Marcelo, em maio de 1992, assassinado "por um bandido quando saía do carro", a morte de seu outro amigo chamado Marcelo que, "recém-empossado como promotor de justiça em Santa Rosa, interior do Rio Grande do Sul", levou "seis tiros de um policial bêbado"; a morte do seu primeiro gato devido a um atropelado; a morte do Champion, bastante referida neste texto e no conto; a morte e o enterro do pai, dentre outros fatos, como a apresentação de balé da irmã e a menção do afastamento de seu segundo gato, levado por sua ex-esposa na separação (LAUB, 2012) —, integram o método de aquisição e, principalmente, de reconhecimento de saberes e experiências que se concretizam graças à narração, tendo em vista que "a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum" (SARLO, 2007, p. 24).

Com essa suposta despretensão de significado atribuído ao aspecto comum do discurso narrativo, o protagonista do conto "Animais" refere-se a suas peregrinações em bares paulistanos, em decorrência da saída de sua mulher de casa, bem como as consequências oriundas desse fato e de seu

novo estilo de vida: “Eu perdi um emprego por causa disso. Eu comecei vários relacionamentos e nenhum deu certo por causa disso” (LAUB, 2012, p. 20).

Tais declarações introduzem novos elementos à narrativa, fatos que pertencem a momentos mais próximos ao presente, lembranças que, aliadas às anteriores, motivam e/ou levam o narrador protagonista a adotar o silêncio e a reclusão: “Eu nunca mais falei com minha ex-mulher, nem com nenhuma das namoradas que tive, nem com a maioria dos colegas, de faculdade, de trabalho, os amigos que fiz ao longo de quarenta anos e que eu não sei mais onde moram, o que fazem, se estão vivos” (LAUB, 2012, p. 20).

A reclusão e silêncio do protagonista em relação a seus amigos e ex-namoradas ajudam a encobrir a necessidade de uma reflexão acerca de suas escolhas e de seu comportamento com essas pessoas. Tal reflexão só seria possível por meio do contato e do diálogo, ou melhor, por meio do ato de rememoração desse contato. Entretanto, no conto “Animais”, a preferência do narrador é claramente atribuída ao passado mais remoto (aos animais e amigos de infância) e às recordações e lembranças que surgem com e/ou acerca da figura do pai:

> Minha mãe gosta de falar do meu pai, para ela não é algo mórbido, pelo contrário, e eu gosto também porque as lembranças dela volta e meia incluem algo que eu não sabia ou tinha esquecido: a vez em que ele ganhou um prêmio do Conselho de Engenharia, em que resolveu fazer churrasco e acendeu o fogo com um secador elétrico, em que montou um teatrinho de massa de modelar por causa dos meus sonhos com a ariranha (LAUB, 2012, p. 17).

Notar-se-á que nesse conto, diferentemente do que veremos a seguir no conto “Você tem dado notícias?”, de Leandro Sarmatz, a trajetória de vida do pai do narrador é lembrada com entusiasmo. No conto “Animais” o pai até pode ser o portador de notícias ruins, mas é também aquele que interage com essas transformando-as em algo menos traumatizante. É um bom exemplo de homem e de vida. Enquanto que no conto de Leandro Sarmatz, os três progenitores (o sogro, o narrador e o pai do narrador) não são descritos e/ou não podem ser interpretados como modelos paternos a serem seguidos.

"Você tem dado notícias?", de Leandro Sarmatz

O narrador de "Você tem dado notícias?" é um homem doente, já desenganado, que regressa à cidade de origem depois de um longo período, porque sente a necessidade de ter notícias daqueles que ele próprio havia deixado. Neste retorno, narra ao filho trechos de sua vida: período em que frequentou a sinagoga, o namoro com a ex-mulher, a morte de seu pai, faz alusão a casos extraconjugais e revela o que fez no período em que esteve ausente. Isto sem demonstrar arrependimento ou sem se sentir culpado pelas escolhas feitas e, consequentemente, pelo abandono da família.

Percebe-se, entretanto, que ele tem consciência dos erros cometidos e da parcela de culpa que cabe a si e aos outros acerca da influência que exerceram para que ele optasse por mudar a trajetória de sua vida — "Todo mundo paga um preço por suas escolhas, e eu tive contas a acertar comigo mesmo. Sua mãe não escaparia dessa economia primordial dos sentimentos" (SARMATZ, 2012, p. 219-220). Tal fato pode ser comprovado pela linguagem dura e ao mesmo tempo comum de alguém que, apesar de estar num momento derradeiro, é capaz de analisar o presente e rever o passado pessoal num nível de reflexão mais avançado.

> Não espero que você tire o chapéu para mim. O que fiz certamente trouxe consequências nefastas para você, assim como para o resto da família em menor medida. O homem que foge, o pai que desaparece, o sujeito sem coração. Honestamente, se eu não estivesse assim, tão próximo da morte, eu não teria tido a coragem de voltar a este passado tão distante (SARMATZ, 2012, p. 223).

Esse processo reflexivo em que o narrador consegue "atribuir diretamente a memória à esfera" de si mesmo, por meio de um distanciamento íntimo que "passa despercebido a ponto de não ser notado" como tal ou mesmo como lembrança, normalmente, caracteriza-se por uma denegação da distância que, de acordo com o "vocabulário de Husserl", pode ser interpretado como o aspecto habilitado para "distinguir o noema, o 'que' é lembrado, da noese, o ato de lembrar-se, refletido em seu 'quem'" (RICOEUR, 2007, p. 136).

Trata-se, portanto, de um traço diferenciador, mas não único, da memória pessoal do narrador protagonista desse conto. Aliás, ele apresenta outras características passíveis de serem encontradas em níveis avançados de reflexão, como o "'emparelhamento', que atua na percepção de outrem" como uma operação silenciosa. Tal operação, no contexto narrativo do conto "Você tem dado notícias?", pode ser denominada de *Einfühlung*, vocábulo que, segundo Paul Ricoeur, designa essa espécie de imaginação afetiva pela qual nos projetamos na vida de outrem (RICOEUR, 2007, p. 137).

Ao projetar-se na vida da ex-esposa, do sogro, do pai e do próprio filho, o narrador protagonista preenche, por meio do exercício de atualização memorialística, lacunas de seu passado, as quais o filho provavelmente desconhecia e, ele (o narrador), utiliza para amenizar seus atos, redimir da culpa e atribuir ao desejo e a liberdade sexual as únicas lembranças positivas de seu matrimônio:

> O fato é que nos casamos no início de 1970. Entramos na sinagoga menos de um mês depois da formatura dela no curso de magistério. A professorinha jovem, inteligente, articulada e gostosa, a leitora de Hesse e colecionadora dos discos de Chico Buarque, era agora uma esposa.
>
> O início do nosso casamento foi como todos os outros: intenso, cheio de fogo, eu voltando correndo do trabalho no jornal para chegar em casa a tempo de vê-la acordada e acesa para mim (SARMATZ, 2012, p. 219-220).

A ex-mulher, inicialmente desejada, atua como elemento de conflito a partir do momento em que, por meio do reconhecimento reflexivo do passado, o narrador protagonista ressalta nela motivações diversas as esperadas em uma mulher que se casa por estar apaixonada pelo marido.

> Às vezes acho que ela ficava mais feliz pelo macarrão do que pela própria trepada. Porque naquele tempo até uma refeição podia ser uma manifestação de independência em relação aos laços familiares. À noite, na casa da mãe dela, eles sempre tinham que tomar uma sopa de galinha. Era o único prato. Sem variações. A sua avó, a mãe dela, usava um mesmo frango a semana inteira para dar sabor ao caldo dourado — ela, seu avô e seu tio comiam as cenouras e as batatas, mergulhavam o pão de centeio naquelas ilhas de gorduras dissolvida, mas eram proibidos de tocar num pedaço daquela pobre

> galinha escaldada tantas e tantas vezes. Só no jantar de sexta-feira lhes era permitido comer a carne, a essa altura mera sombra, sem graça ou sabor, da galinha que fora despejada na panela no início da semana (SARMATZ, 2012, p. 220).

Dessa forma, a ex-mulher ao casar-se com ele desejava supostamente, entre outros motivos, libertar-se de hábitos familiares. E, o abandono, seria o preço pago por isso e por ter permitido e até mesmo possibilitado que a família interferisse na vida conjugal de ambos. Tal interferência constitui ponto de desordem e opressão:

> A família dela cada vez mais presente em nossas decisões cotidiana, o pai dela iniciando a infame campanha para que eu abandonasse qualquer veleidade pessoal e fosse trabalhar com ele no ramo dos guarda-chuvas, os elementos ancestrais da vida emocional judaica (como a paranoia e a culpa) promovendo um ataque diário para ocupar qualquer centímetro que porventura ainda estivesse disponível da nossa independência (SARMATZ, 2012, p. 220-221).

A busca pela independência, impossível de ser alcançada naquele seio familiar de tradição judaica, ao qual ele pertencia, mas desejava desvincular-se, atinge seu ápice por ocasião do nascimento do filho e da percepção de que se continuasse ali, poderia reproduzir para si um modelo de vida semelhante ao vivido pelo pai - fiel a esposa a quem parecia não suportar, sócio do irmão que odiava e cercado por pessoas pelas quais não nutria nenhuma simpatia - faz o narrador protagonista “decidir acabar com tudo antes que tudo acabasse” com ele (SARMATZ, 2012, p. 216).

No entanto, a saída de casa e o abandono do filho não possibilitaram o esquecimento e, sem esse, era de se esperar que a procura pela liberdade ficasse comprometida, como de fato ficou. Preso ao passado e aos que a esse pertencia, o protagonista não obteve o sucesso e a emancipação esperada: “[...] perambulei para lá e para cá, estive em lugares cuja memória eu não gostaria de perpetuar, tive períodos de relativa bonança e outros (como agora, enquanto vou encarando aquela que se cristaliza como a fase terminal da minha vida) bem miseráveis” (SARMATZ, 2012, p. 224).

Assim sendo, conclui-se que, mesmo após ter saído do espaço em que se considerava prisioneiro, o narrador é envolto por uma prisão que, apesar de ser silenciada pelas novas escolhas, não poderá ser negada, pois “cada pessoa singular está realmente presa; está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que as prendem” (ELIAS, 1994, p. 23).

Preso ao presente escolhido e ao passado deixado e renegado, o protagonista, apesar do distanciamento da família, não deixou de ser o homem que na adolescência “tirava uns trocos entoando música litúrgica numa pequena sinagoga”, um rapaz da primeira geração judaica aqui nascida, um legítimo brasileiro, influenciado pelos fatos ocorrido após a segunda guerra mundial: o rock como arte, a ditadura no Brasil, a pílula, a sexualidade e a “recusa ao mundo dos pais. Novos costumes sepultando hábitos seculares. O filho do imigrante fingindo ser mais nativo do que aqueles que estão no país há duzentos anos” (SARMATZ, 2012, p. 219).

O resultado desse fingimento e, particularmente, das ações praticadas para denegar costumes, laços e intromissões familiares levou o narrador protagonista ao isolamento e ao fracasso pessoal, o que se constata por intermédio do exercício de rememoração por ele realizado, quando estabelece escolhas específicas para fixar assiduamente sua necessidade de granjear a liberdade por ele imaginada, mas que, de certa forma, nunca foi conquistada, pois, na sua busca por mudanças, empenhou-se tanto para se desvencilhar do passado - do já mencionado exemplo de vida paterno, da supremacia do sogro, da herança “tradicionalmente” judaica, da qual esse é apresentado como o maior mantenedor - que acabou sendo oprimido pelos próprios atos, pelo desejo e pela ausência de um direcionamento capaz de levá-lo de fato a um modo de vida mais livre: independente intelectual, sexual e financeiramente.

Com câncer em fase avançada, sozinho e com dificuldades financeiras, ele precisa do auxílio do filho - “espero que já no próximo segundo você saque certa quantidade de dinheiro da carteira” - e a atualização reflexiva acerca do passado, bem como o regresso ao lugar de origem, “voltar para ver como estavam

as coisas, quem ainda está de pé e quem já padeceu. Um tipo de curiosidade mórbida, com a única diferença de que sou eu a carniça sendo observada no meio-fio" (SARMATZ, 2012, p. 229), tornam-se algo desejado e inevitável.

O retorno às origens também está presente no conto "Violeta", de Miguel Del Castillo. Entretanto, nesse conto, o retorno não é motivado pela curiosidade, pela necessidade de retratação consigo e com os outros ou pela ausência de recursos monetários, mas pela possibilidade de reconhecer-se como indivíduo associado a uma história que permanece na memória coletiva de sua família e da sociedade pertencente ao país onde os fatos lembrados, revividos e reconstruídos ocorreram.

"Violeta", de Miguel Del Castillo

No conto "Violeta", de Miguel Del Castillo, o regime ditatorial uruguaio - marcado historicamente pela proibição dos partidos políticos, pela ilegalidade dos sindicatos, pela censura à imprensa, pela perseguição, pela prisão, pelo desaparecimento e pelo assassinato de opositores, bem como pelo processo de deterioração social e política geradora de conflitos, aos quais se incluem a luta armada de guerrilhas urbanas - ganha cada vez mais significado, à medida que o narrador, por intermédio de um processo memorialístico, revitaliza e revivencia acontecimentos que antes lhe eram desconhecidos, como a escolha de seu nome, as experiências vividas por familiares no Uruguai e a língua materna desses, que para ele constitui uma herança negada:

> Miguel Angel foi um dos primos do meu pai, tupamaro que desapareceu na ditadura uruguaia. Meu nome de batismo, portanto, é uma homenagem. Por muitos anos ignorei a história da minha família, os 22 anos que meu pai passara em Montevidéu antes de se mudar para o Rio, Miguel Angel etc. Aprendi sozinho o espanhol que nunca fizeram questão de me ensinar (CASTILLO, 2012, p. 243).

O processo de apropriação do passado até então ignorado pelo narrador personagem inicia-se com a rememoração, na qual a ênfase é dada à consciência

despertada pelos acontecimentos ocorridos antes do momento em que o personagem os percebe e entende.

Ao referir-se a origem do nome, ou melhor, ao tomar consciência de que a escolha de seu nome foi uma forma de seu pai homenagear o primo tupamaro[2], o narrador inicia uma busca pelo passado familiar que o leva a desvendar momentos relacionados ao passado social uruguaio, por meio de um exercício de atualização desse passado. As lembranças a ele narradas por familiares vão se configurando como verdadeiros "itinerários" do campo dos acontecimentos vivenciados pela família. Miguel Angel separa, recorta e compõem uma visão ainda que parcial do passado e descreve a história familiar de acordo com a sua experiência de vida e com a escolha feita daquilo que seus parentes viram, vivenciaram e, muito posteriormente, narraram a ele.

O retorno ao passado e a origem do nome que lhe foi dado apresenta-se no conto como a procura pela própria identidade, pela identidade familiar e, ademais, pela identidade social uruguaia, país pelo qual o personagem demonstra grande interesse, mas que lhe causa um sentimento de profunda tristeza:

> [...] Olhando pela janela do avião no pátio, penso na melancolia que esse país sempre me causou, mas por quê? Parece-me que não são os prédios do centro antigo, nem o sol da tarde nos bancos de pedra vermelha da *rambla*. Talvez sejam as pessoas e tudo que já me disseram, que o Uruguai era assim mesmo, ah o tempo em que o Zitarrosa ainda estava vivo etc., os ex-tupamaros (CASTILLO, 2012, p. 248).

Nota-se que a alusão a quadros sociais uruguaios, os quais não fizeram parte da infância do narrador, enfatiza no conto a existência de lembranças que por muito tempo foram silenciadas. Entretanto, essa ausência de informação

---

[2] Movimento de Libertação Nacional - Tupamaros (MLN-T), existente nas décadas de 1960 e 1970, antes e durante a ditadura civil-militar no Uruguai, iniciada em 1973 e encerrada em 1985. Foi uma organização marxista-leninista uruguaia de guerrilha urbana, composta por universitários, técnicos e profissionais liberais. Entre as ações praticadas por essa organização destacam-se as investigações dentro de grandes corporações que tinham por objetivo encontrar documentos que comprovassem a corrupção governamental. Todavia, seus membros também realizaram assaltos a bancos, clubes de armas etc. e, segundo alguns historiadores, parte do dinheiro angariado na prática de tais atos foi distribuída aos pobres em Montevidéu. No final dos anos 1960, o grupo envolveu-se também em propaganda armada, assassinatos e sequestros de políticos, dentre esses, o do cônsul brasileiro em Montevidéu, Aloísio Gomide (ALTMAN, 1973).

sobre o passado, geradora de uma curiosidade por parte do narrador acerca da origem familiar, não pode ser compreendida e/ou interpretada como resultado do esquecimento, tendo em vista que "um passado que permanece mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação" (POLLAK, 1989).

Observa-se, no conto "Violeta", uma espécie de acordo familiar entre aqueles que viveram no Uruguai e, supostamente, optaram por evitar as referências ao passado, como meio de preservar-se de recordações dolorosas. Para esses, o silêncio surge como maneira capaz de lhes proporcionar um sentimento de segurança e, além de possibilitar a acomodação a um novo ambiente social (Rio de Janeiro), pode representar a recusa em deixar que os fatos ocorridos no Uruguai como a prisão da tia Violeta "por conta das atividades ilegais do filho". As torturas a ela impostas, "sua cabeça nos galões d'água, os oficiais provocando ao despi-la" (CASTILLO, 2012, p. 243) e o assassinato de Miguel Angel, por estarem relacionados a momentos de sofrimentos extremos e pertencerem a um movimento social amplo, sejam enquadrados num tipo de relato mais amplo, tendo em vista que exigem "ancoragem numa memória" mais geral, a da sociedade uruguaia.

Apesar da profunda tristeza e ressentimento que esses fatos causaram aos membros da família de Miguel Angel, são exemplos que trazem à tona as crueldades praticadas pelo órgão de repressão do governo uruguaio durante o regime militar instaurado no país. O destaque maior é dado às circunstâncias da morte de Miguel, por atualizar uma ação que ofende a memória social, constituindo um ultraje à memória política e histórica uruguaia. Entretanto, ao ler o conto e a passagem em que tais circunstâncias são descritas, é impossível não rememorar outros regimes ditatoriais instaurados em países latino-americanos, onde ações semelhantemente cruéis foram praticadas:

> Quando ingressou na Escola de Belas-Artes, Miguel Angel provavelmente não sabia o que lhe esperava, o golpe militar, a vida de revolucionário. No Chile, tornou-se chofer da embaixada da Finlândia e extraditava uruguaios com a ajuda da namorada finlandesa, a ditadura também por lá, imagino que foi por isso que se refugiou na Argentina, o Partido por La Victória Del Pueblo, a

> prisão. Dias depois seria colocado no segundo voo da morte: todos os presos políticos dentro do avião, a rampa de lançamento abrindo e logo todos no ar girando, o que ele pensaria naquele momento (na Violeta, na casa do Prado, na filha?) meu pai (CASTILLO, 2012, p. 245).

Com o assassinato de Miguel Angel, o primo tupamaro, parte da família migra para o Brasil. Nas lembranças de infância do narrador, Miguel Angel não se inclui. Entretanto, Violeta, sua mãe, a quem o narrador costumava visitar no Uruguai, é presença constante. Apesar disso, ela ainda permanece para ele como um enigma a ser decifrado:

> Quem era a Violeta? Penso nisso enquanto caminho pelo jardim frontal daquela casa no Prado, onde ela e o marido viveram colados com meus avós, e a Marta, filha da Violeta, nos fundos com os gêmeos. Acho que se conhecemos alguém apenas quando crianças, a memória que temos dessa pessoa fica diferente. Como se não a tivéssemos conhecido o suficiente e faltasse saber algo que uma criança teria sido incapaz de compreender. E que vem a existir quando alguém, anos depois, nos conta sobre ela (CASTILLO, 2012, p. 249).

Isso ocorre porque nas lembranças que ele tem da tia a dor não está denunciada. Recorda-se de uma mulher vigorosa, alegre e presente que, enquanto à avó cozinhava, "ficava na mesa com a gente, dando risada e contando algum *chiste*". Uma mulher que adorava brincar de "medir o braço" com ele e que tinha uma risada silenciosa, a qual permaneceu registrada em sua memória visual:

> Depois o começo do alzheimer, o silêncio cada vez maior. Então ela apenas sorria, não gargalhava mais. Causava-me uma impressão muito forte essa risada silenciosa, parecia querer rir de algo, mas não lembrava exatamente do quê. Conservou por isso o sorriso no rosto, e assim nos olhava quando chegávamos por lá.
>
> No dia em que faleceu não pude ir ao Uruguai. Meu pai, sim, ligou de lá muito triste. Acho que, se eu tivesse ido, teria pedido que a maquiassem de modo que seus lábios formassem esse sorriso. Seria o ápice da risada silenciosa (CASTILLO, 2012, p. 249).

Observa-se que, para o narrador, o sorriso de Violeta sempre foi portador de significado muito amplo, indício de algo que só se tornaria compreensível

a partir do momento em que os fatos passados lhes são revelados pelo pai, personagem ativa do passado e do presente que fecha e abre os álbuns de recordação: "meu pai fechando o álbum, guardando-o de volta no armário [...] Meu pai abrindo os álbuns, o colégio militar, a vergonha" (CASTILLO, 2012, p. 247-248).

Esse abrir e fechar de álbuns e a referência ao armário são indicativos de uma memória que a princípio é silenciada. O colégio militar, tipo de instituição em que o pai e ele próprio estudaram, remete a um sentimento de vergonha que é explicitado no conto, por intermédio de um exame nostálgico e de certo modo doloroso das lembranças. Tal sentimento permeia não apenas a lembrança do narrador, mas a memória de todos aqueles que de algum modo estiveram ou estão inseridos nesse passado, em que os fatos ocorridos constituem inquestionavelmente vestígios da história social uruguaia.

Considerações finais

Conforme os apontamentos realizados nos contos "Animais", de Michel Laub e "Você tem dado notícias?", de Leandro Sarmatz, os vestígios de fatos históricos também estão aludidos em menor e/ou maior grau. Mas, enquanto no primeiro tais vestígios são, ainda que distantes das realidades e das experiências vivenciadas pelo narrador, aceitos por ele como herança, no segundo, eles são causadores de opressão: são laços de uma história e/ou de tradições recusada pelo narrador protagonista.

Nesses contos e em "Violeta", de Miguel de Castillo, as modalidades do ato de fazer memória (a rememoração e a memorização) dão impulso à narrativa, incluindo no processo de atualização do passado, fatos contados por terceiros, principalmente pelos progenitores. Tais fatos são reconstruídos e interpretados nesses contos pelo narrador. Assim, o discurso memorialístico apresentado é influenciado pelo mundo que cicunda aquele que relata os fatos.

Os três contos constituem, portanto, história e explanações de memórias divergentes entre si, aqui aproximados pelo desejo de estudar o discurso memorialístico em narrativas contemporâneas que apresentassem, de algum

modo, alusão a um passado histórico, ou melhor, a vestígios de fatos históricos, tendo em vista que tais fatos, quando presentes em narrativas de memória, possibilitam o "registro" de lembranças que normalmente ultrapassa o limite da recordação individual e, de algum modo, remetem o leitor para um imaginário coletivo, ou melhor, para elementos presentes em "registro" de memória coletiva.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Max. *Hoje na História:* 1973 - Golpe militar inicia ditadura no Uruguai. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/13050/hoje+na+ historia+1973++golpe+militar+inicia+ditadura+no+uruguai.shtml>. Acesso em: 25 set. 2014.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

CASTILLO, Miguel Del. Violeta. *Granta, 9: Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 243-249.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCICLOPÉDIA do Holocausto. Disponível em: <http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/ article.php?ModuleId=10005143>. Acesso em: 30 out. 2014.

LAUB, Michel. Animais. *Granta, 9: Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 13-23.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência:* o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MAIER, Charles S. *A meia-vida do nazismo e do stalinismo*. Trad. Clara Allain. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1404200203.htm>. Acesso em: 24 set. 2014.

MARENALES, Julio. *Uruguay*: breve historia del movimiento de liberación nacional - Tupamaros. Disponível em: <http://www.latinamericanstudies.org/uruguay/tupamaros-historia.htm>. Acesso em: 08 out. 2014.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Trad. Dora Rocha Flaksman. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_ silencio.pdf>. Acesso em: 24 set. 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. *et al*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMATZ, Leandro. Você tem dado notícias? *Granta, 9: Os melhores jovens escritores brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 213-229.

FILHOS DA GERAÇÃO DE 1960/70: HERDEIROS DA MEMÓRIA

Marilene Weinhardt

[...] o dever de memória se projeta à maneira de um terceiro termo no ponto de junção do trabalho de luto e do trabalho de memória.

(Paul Ricoeur)

Escolhas e agenciamento

A imagem corriqueira do memorialista é de indivíduo de idade avançada, que se dá ao trabalho de relatar seu passado seja porque julga que sua longa e variada experiência de vida pode ser do interesse de outros, seja porque quer, ao organizar o relato, entender a si mesmo e, em geral, também marcar seu lugar no mundo. Na prosa romanesca, o uso do discurso de memórias como estratégia para construir o universo ficcional não é novidade. Quem conta, rememora. Quando o passado é evocado – o que quer dizer criado, não só por se tratar de ficção, mas porque não é possível voltar ao passado, nem mesmo no empirismo – de tal sorte que o plano individual esteja inscrito nos eventos públicos (JAMESON, 2007, p. 190), afetado pela experiência da coletividade, uma das opções rentáveis de abordagem é ler a obra buscando apreender como se realiza o diálogo da ficção com a história.

Em levantamento dos títulos brasileiros que ficcionalizam o passado entretecendo o plano individual com o histórico, lançados entre 2001 e 2010, verificou-se que o uso desse procedimento narrativo é bastante recorrente, sobretudo nos casos em que o narrador se situa no presente da escrita e o tempo relatado incide na cena brasileira do século XX. A leitura das obras da listagem resultante dessa seleção produz um variado painel da experiência de viver no Brasil durante o século passado. Um dos modos de estabelecer articulações

dentro do conjunto, para buscar as semelhanças e as dessemelhanças, operação que está na base de qualquer forma de conhecimento, é examinar a situação do narrador e a distância temporal que medeia entre os fatos relatados e a produção do relato.

Quatro lançamentos da década indicada – todos merecedores de atenção na estante da ficção brasileira contemporânea, à parte as especificidades de cada um, em especial as diferenças de inscrição dos protagonistas na sociedade e de escolhas estilísticas – podem ser reunidos em um bloco constituído pela narrativa de indivíduos que chegam ao início do século XXI com a sensação de que já cumpriram sua trajetória de vida. Os títulos são: *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *Roliúde* (2007), de Homero Fonseca; *Heranças* (2008), de Silviano Santiago; e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque.

O enredo de *Não falei* constrói-se sobre os efeitos da repressão política na vida profissional e afetiva do protagonista, um professor que evoca seu percurso no momento da aposentadoria, que é concomitante à mudança de cidade, abandonando a casa que sempre fora moradia da família.[1] O narrador de *Roliúde* precisou abandonar a função de contador de filmes no interior nordestino porque o advento da televisão – uma invenção técnica, mas também uma decisão política, no que diz respeito à forma de difusão – tornou sua atividade obsoleta, fazendo com que, para continuar ganhando alguns trocados, ele optasse por outra forma de narrativa, transformando sua experiência de vida em matéria de narração.[2] A fortuna do doente terminal protagonista de *Heranças*, que relata sua trajetória de herdeiro de uma loja de armarinhos em Belo Horizonte a especulador imobiliário e, finalmente, investidor no mercado financeiro, deve-se à sua falta de escrúpulos, inicialmente na instância familiar, depois na esfera empresarial. Nessta aparecem oportunidades de negociações com o poder público – mais preciso é usar o termo negociatas – e consequente multiplicação exponencial da herança paterna. Finalmente, o

[1] O presente texto apresenta resultado parcial de projeto de pesquisa. Outros trabalhos focalizando partes do mesmo *corpus* já foram divulgados. Daí as notas que se seguem. Sob o título “A lembrança quebrada e a magia do erro”, fiz estudo específico sobre *Não falei* (no prelo).

[2] Sob o título “Trânsito possível entre as três instâncias – modelo buscado na criação ficcional”, abordei esse romance em capítulo publicado em LÚCIO, A. C. M.; MACIEL, D. A. V. (Org.). *Memórias da Borborema:* reflexões em torno do regional. Campina Grande: ABRALIC, 2013. p. 43-54.

moribundo indigente cuja voz – na leitura não se tem certeza quando é de fato articulada, quando ocorre apenas como processo mental – constitui a narrativa de *Leite derramado*, mistura e confunde linhas temporais, oferecendo ao leitor o tortuoso relato da decadência da burguesia e todo seu cortejo de perdas e danos, queda decorrente da falta de percepção dos modos de funcionamento da sociedade nos novos tempos.[3]

Entretanto, a ficcionalização da memorialística não é prerrogativa atribuída exclusivamente a narradores idosos. Na listagem de romances nos limites das coordenadas do levantamento proposto – isto é, publicação na primeira década do século XXI, discurso de memórias como recurso narrativo, o passado recente como tempo predominante da recordação, encenação do passado individual inscrito no passado da coletividade, permitindo assim uma leitura que se faça pelo viés das relações da ficção com a história – dois títulos ficcionalizam narradores jovens, ou melhor, narradoras. Trata-se de *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, e *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa, objetos de análise neste estudo.

A inclusão das duas obras no conjunto resultante da seleção realizada conforme os critérios descritos não significa rotulá-las como romance histórico, ou indicar que a leitura da perspectiva da ficcionalização do passado histórico é necessariamente a mais apropriada para sua abordagem. É apenas uma forma de agenciamento, decorrente de tentativa de sistematização, cuja condição provisória não anula a eficácia como recurso de mapeamento, sem prejuízo da rentabilidade de outras leituras. É muito provável que, diante dessas duas narrativas, o leitor que não tenha interesse específico na ficção histórica nem perceba a produtividade de enfoque sob essa perspectiva, ou não o considere relevante. De fato, o potencial para essa forma de abordagem não se mostra na superfície do texto. O enredo é constituído pelo aqui e agora de duas jovens. Suas procuras e angústias aparecem em primeiro lugar. Uma coincidência a mais chama a atenção: as duas narrativas são de moças que passaram pela experiência da perda da mãe, pessoa que era o referencial principal de suas

[3] A abordagem desses dois romances foi publicada sob o título “A memória ficcionalizada em *Heranças* e *Leite derramado*: rastros, apagamentos e negociações”. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, 2012, p. 245-264.

vidas. A partir dessa perda, as narradoras precisam reconstruir-se. Os caminhos que percorrem nessa reconstrução passam pelo tempo histórico vivido pela geração de seus pais. Nessa frincha temporal está a porta de entrada para a senda de leitura que se percorre aqui.

A chave de casa: "Se não sangra, a minha escrita não existe"

> *[...] carrego meu passado, carrego uma história que é e não é minha, e por isso estou aqui, na Turquia.*
> *(Tatiana Salem Levy)*

Vai longe o tempo da barthesiana morte do autor. Na contemporaneidade, os escritores não só admitem como, por vezes, até proclamam sua presença no universo narrado, seja na posição de protagonista, seja como coadjuvante, seja como testemunha. *A chave de casa* não é uma autoficção na sua forma radical, mas a justaposição da biografia de Tatiana Salem Levy com o percurso da narradora e protagonista do romance é confessa, conforme está registrado no texto "Do diário à ficção, um projeto de tese"[4], que explica como e porque um plano de trabalho que, em princípio, era teórico, acabou tomando forma romanesca. Pelos registros biográficos da autora[5], a apresentação da nunca nomeada narradora constante no décimo bloco – o romance é composto de blocos, sem títulos, cuja extensão varia de uma linha a cinco páginas – corresponde à origem da escritora:

> Nasci no exílio: em Portugal, de onde séculos antes a minha família havia sido expulsa por ser judia. Em Portugal, que acolheu meus pais, expulsos do Brasil por serem comunistas. Demos a volta, fechamos o ciclo: de Portugal para a Turquia, da Turquia para o Brasil, do Brasil novamente para Portugal. Não teria sido menos

[4] Disponível em:< www.avatar.ime.uerj.br> Acesso em: 15 maio 2014.

[5] Em <pt.wikipedia.org/wiki/Tatiana_Salem_Levy> encontra-se um resumo de elementos biográficos coincidentes com os da narradora. Acesso em: 06 jun. 2014. Em entrevista constante em <www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10533>, com o título "Tatiana Salem Levy, entre o autor, o narrador e o personagem", a ficcionista discorre longamente sobre como entende essa relação. Acesso em: 15 maio 2014. *A chave de casa* é a estreia na forma romanesca. Publicada já em antologias de contos. Em 2012 saiu o segundo romance, intitulado *Dois rios.*

> penoso, menos amargo, se não tivéssemos sido obrigados a fazer esse longo percurso? Por que tivemos de sair de um lugar para voltar ao mesmo lugar?
>
> Nasci no exílio, onde meus pais estavam sem querer estar. Nasci fora do meu país, no inverno, num dia frio e cinzento. [...]
>
> Nasci no exílio: e por isso sou assim: sem pátria, sem nome. Por isso sou sólida, áspera, bruta. Nasci longe de mim, fora da minha terra – mas, afinal, quem sou eu? Que terra é a minha? (LEVY, 2007, p. 25).

O recorte de trecho que consta logo no início da narrativa, assim isolado do conjunto, somado aos comentários sobre coincidências biográficas, pode induzir a erro, fazendo supor que se trate de narrativa linear, do nascimento à época da escrita, ou pelo menos com uma cronologia facilmente apreensível. Ledo engano, como se constatará na sequência. Ainda que a sincronia biográfica entre autora e narradora não seja totalmente descartável para os interesses desta proposta de leitura, não é relevante aqui confrontar o percurso empírico com o narrado. A rigor, é este último que importa. Na análise, procura-se responder à pergunta introduzida por "como", como está narrado, enquanto a resposta a "o que", o que foi vivido, fica em plano secundário. Os fios que produzem o tecido narrativo de *A chave de casa* não obedecem a uma trama regular, nem são da mesma espessura, por vezes mudam de cor e de direção. O primeiro traço que releva ressaltar no fragmento acima é o deslizamento da primeira pessoa do singular para o plural, associado à circulação no tempo e no espaço. O nascimento no exílio é reiterado, sempre no singular, mas o ciclo espacial é realizado por "nós", sujeito dos verbos "demos... fechamos... tivéssemos... tivemos", presença implícita desde o início em "minha família". Sempre vige a expulsão, em geração avoenga por "ser judia",[6] os pais "por serem comunistas", é sempre estar no lugar estranho, estar "sem querer estar". O resultado é a experiência da rejeição, a sensação de não ter pátria. Para encontrar o lugar do *eu*, ou seja, para construir a identidade, é preciso passar, ou passar de novo, por todos esses espaços, visitar todos esses tempos, dialogar com todos os fantasmas, enterrar os mortos, organizar a própria afetividade. A narrativa

[6] Eurídice Figueiredo estuda esse elemento no ensaio intitulado "A herança judaica em Tatiana Salem Levy e Régine Robin". *Conexão Letras*. Porto Alegre, v. 6, n. 6, p. 29-40, 2011.

é feita desses movimentos, no tempo, no espaço, na interioridade. Ao leitor cabe investir na leitura para enfrentar o desafio de acompanhar alguns de tantos deslocamentos.

O vivido e o escrito fundem-se e confundem-se: "Com raiva, com ódio, jogo a máquina de escrever no chão e rasgo todas as folhas escritas. [...] Percebo o quão inútil é escrever essa viagem de volta às origens. [...] Essa viagem não tem por que existir: nem de verdade nem no papel". (LEVY, 2007, p. 162). Mas outros sentimentos e sensações, próprios da perda, da dor e do medo, impõem-se sobre o ódio. Só a escrita pode exorcizá-los. A viagem e seu relato são registrados.

Além da perda da origem, que atinge todo o espectro familiar, cuja tentativa de recuperação é simbolizada na chave que ganha do avô para ir em busca da casa originária, em Esmirna, na Turquia,[7] a narradora precisa realizar o trabalho do luto em relação a duas perdas pessoais, o desaparecimento da mãe e a falta do amado. Sob a aparência da desorganização decorrente da dupla privação, a narrativa é controlada com rigor, de modo a figurar os movimentos mentais e emocionais que processam as perdas.

Paul Ricoeur, cuja reflexão sobre os modos de funcionamento da memória está na base deste estudo, remonta a Freud para abordar a compulsão da repetição como fator patológico, substituindo a lembrança verdadeira. A cura depende do difícil trabalho de rememoração. (RICOEUR, p. 92). A protagonista cumpre, na narração, a passagem de um nível a outro, percurso que não é retilíneo, em progresso regular, mas permeado por retrocessos, curvas, avanços súbitos, emperramentos. Ao leitor cabe perceber o processo. O primeiro bloco dá conta da tentativa da narradora de, pela escrita, superar a paralisia que a imobiliza, fechada no próprio quarto. A voz da mãe aparece já no segundo bloco, registrada entre colchetes, em diálogo que reaparecerá com frequência. Sabe-se que a mãe está morta, mas sua fala não apenas refere circunstâncias da vida em comum e da experiência da doença, tempo que poderia ser trazido pela lembrança da narradora, como também comenta o

[7] Sara Augusto analisa o simbolismo do romance em *A Chave de casa*: alegoria na produção ficcional de Tatiana Salem Levy. *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n. 53, p. 61-74, jan./jul. 2013.

estado atual da filha e lhe dá conselhos. Só muito próximo ao desfecho, quando relata o que contou ao novo amado, que conheceu em Lisboa, teremos a explicação desse fenômeno: "Contei-lhe também da morte da minha mãe, da dor, do luto. Disse-lhe que falo com ela ainda hoje. Falo com os mortos, afirmei, com os mortos que me acompanham". Há uma explicação, lógica ou não, para essa presença póstuma. O mesmo não acontece com o desaparecimento do amante. Nessa confissão em que se expõe ao namorado português, registra: "E depois contei do amor que me matou: um dia amei um homem, e esse homem me matou". (LEVY, 2007, p. 200). Os trechos em que relata essa paixão dão oportunidade para passagens de alta densidade erótica. Quando Eros aparece, Tânatos está à espreita. A psicanálise contribuiu para difundir o par buscado na mitologia grega. O registro do próprio assassinato dá a chave para se ler o crime confesso, o assassinato do amante. Mas na descrição deste há tal riqueza de detalhes quanto aos procedimentos que se fica na expectativa dos desdobramentos. É a falta de consequências, do ponto de vista legal, isto é, a inexistência de processo policial, que reforça os indícios para ler o crime na perspectiva simbólica.

A relevância das duas perdas determinando o estado da narradora aparece por duas vezes na forma discursiva, em paralelismo nas construções, um mais breve, outro mais alongado. A morte da mãe, referida insistentemente, sempre registrando a resistência da protagonista para aceitar a perda, a certa altura é narrada na disposição de curvar-se perante o inevitável, sinal de que alcançou o estágio de apaziguamento: "Beijo-a forte uma última vez. Em seguida, seguro as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxo-o para cima de você, cobrindo-a inteiramente, *fosse um sudário*". (LEVY, 2007, p. 195, grifo nosso). Com essa expressão forte encerra-se o bloco. Poucas páginas adiante o paralelismo no registro discursivo não obnubila a diferença, antes a acentua: "De leve, toquei no seu rosto e encostei meus lábios nos seus. Sussurrei seu nome novamente, mas você não respondeu. Tive uma certeza que nunca tivera antes, e meu corpo não tremia mais. Segurei as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxei-o para cima de você, cobrindo-o inteiramente, *fosse um sudário*". (LEVY, 2007, p. 201-202, grifo nosso). O parágrafo

se estende, descrevendo a cena em que ela o fere de morte, esfaqueando-o. Nessa passagem a narradora não é joguete do destino ou de atitudes alheias, há uma tomada de decisão e a consequente ação.

Referiram-se acima os movimentos de avanços e recuos no amadurecimento da protagonista. Ainda que tenha conseguido assistir a mãe, com calma, em seu momento derradeiro, e que tenha se libertado de um relacionamento que lhe causava sofrimento, ela não alcançou o equilíbrio em definitivo. A pista indicativa da equivalência dessas duas vivências como igualmente traumáticas está em outra repetição, esta de blocos inteiros, ocupando pouco mais de meia página. No primeiro a narradora dirige-se à mãe: "Conto (crio) essa história dos meus antepassados [...], mas nós duas (só nós duas) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. [...] nós duas (só nós duas) conhecemos a verdade. [...] Foi a morte (a sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. [...]" (LEVY, 2007. p. 62). Vários blocos adiante o texto repete-se quase integralmente, diferindo quanto ao gênero do numeral repetido entre parênteses, *eu* e *você* que resulta no *nós* não é mais a narradora e mãe, e sim a narradora e o amante – "nós dois (só nós dois)" – e substituindo *morte* por *amor*, que vem acompanhado de um adjetivo: "Foi o amor (excedido) que me tirou..." (LEVY, 2007, p. 133). Eros e Tânatos estão unidos na ação descrita e no paralelismo dos textos.

A despeito da recorrência da evocação psicanalítica, não é essa a orientação desta leitura. Entretanto, alguns princípios da psicanálise tornaram-se lugar comum da cultura. Não é preciso recorrer a nenhuma formulação mais elaborada da perspectiva teórica para saber que, na condição humana de ser e estar no mundo, o conhecimento das origens é um dos fatores de equilíbrio do indivíduo. A mãe representa o elo mais imediato com a origem. No romance em estudo, não há dúvida de que a protagonista é a própria narradora, não se trata de uma divisão de centro da narrativa. A elaboração narrativa explicita a sua função de busca, ou construção, de origens. Nesse percurso a mãe ocupa papel decisivo. O elo ausentou-se fisicamente, mas nem por isso deixou de existir na constituição emocional. Essa pessoa já falecida no tempo da narração, cuja doença fatal ocupa largo espaço narrativo, não é apenas a ponte de

ligação entre a filha que escreve e o pai imigrante que dá à neta a missão de ir em busca da origem e assim fechar o círculo, círculo esse iconizado na narrativa, que se inicia e encerra-se com a mesma cena. Essa mulher que morre de câncer sofrera outras dores e as narrara à filha. Para o agenciamento que se propõe nesta leitura, essa história de vida é relevante. Não se está propondo uma subversão do narrado, supervalorizando um fio narrativo secundário, mas seguindo uma proposta inscrita no romance.

O fato de ser brasileira nascida em Portugal não é irrelevante para a narradora, consequentemente para a narrativa, e não é acidental. Ela nascera em Portugal porque os pais eram exilados políticos. E vem para o Brasil antes de completar um ano porque a anistia fora decretada. A chegada no Rio de Janeiro, ocupando um bloco longo (LEVY, 2007, p. 188-190), é narrada em terceira pessoa, em que "ela" (a mãe) é o filtro da percepção, que nessa passagem ocupa a função de protagonista. Percebe-se que a atuação política empenhada de fato é do marido, a mulher o acompanhara no engajamento. Ele pouco aparece. No bloco que o focaliza mais detidamente (Ibid., p.165-166), também narrado em terceira pessoa, recurso recorrente no fio narrativo do percurso dos pais, ele é apresentado no momento em que recebe a companheira que acabou de sair da prisão, depois de ter sido torturada. A descrição de diferentes formas de tortura (confinamento em celas em que se alternavam frio intenso e calor sufocante, afogamento) e as sensações experimentadas também recebem blocos específicos, assim como o período de confinamento na embaixada da Costa Rica. Esse episódio dá oportunidade para registrar a presença da avó, em visita à filha, completando-se assim a linhagem feminina. Nesses registros todos, a voz da mãe ecoa na voz da filha.

É essa condição de eco, de repetição do som como reflexão de ondas sonoras, percebido como distinto do original, que se quer enfatizar. Como se comentou acima, não se trata de um relato paralelo, de fio narrativo que poderia ser independente, nem de supor como seria o romance em que a mãe fosse narradora e protagonista. A oposição ao regime militar das décadas de 60 e 70 do século passado já foi ficcionalizada, seja no período mesmo, como denúncia e tentativa de resistência, seja após a abertura, como exorcismo.

Mas assim como seus efeitos empíricos se fazem sentir na geração dos filhos daqueles que viveram essa experiência, a força de suas figurações, que tiveram hora e vez na voz dos pais, não está esgotada, seu potencial pode se atualizar como herança. Mais uma vez, a formulação ideal para o que se quer colocar em evidência encontra-se em raciocínio de Ricoeur,

> [que recorre] a um conceito novo, o de dívida, que é importante não confinar com o de culpabilidade. A ideia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material [...], mas entretém o sentimento de dever a outros, [...] que já não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário. (RICOEUR, 2007, p. 101).

O paralelismo dessa reflexão com a leitura de *A chave de casa*, aqui desenvolvida, é evidente.

Passemos ao exame de outro inventário. Como já se comentou de início, há pontos em comum entre as heranças que determinam essas narrativas, ambas construídas no discurso memorialista, mas a lógica da montagem do processo é diversa.

Azul-corvo: "A dúvida às vezes rói como um bicho"

> *[...] é preciso tapar os buracos da memória com a estopa de que se dispõe.*
> (Adriana Lisboa)

O enredo de *Azul-corvo* é constituído pela narrativa de uma jovem de 22 anos, nascida em 1988. Portanto, o tempo figurado como da escrita é o mesmo do ano de lançamento (2010). O ponto central da rememoração é a experiência vivida aos 13 anos, quando, um ano após a morte da mãe, a narradora retornara para os Estados Unidos, país onde nascera, mas do qual não tem lembranças porque logo a mãe a levara para o Rio de Janeiro. A intenção, ao optar pelo retorno à origem, é procurar o pai biológico, que nem sabe da existência da

filha. Quem a recebe, hospeda e acompanha na busca é o ex-marido da mãe, que assumira, em discreto gesto de grandeza moral, a paternidade da menina.

Não é acidental que o termo "híbrido" e seus derivados apareçam com frequência ao longo da narrativa, a propósito de mesclas de diferentes tipos. Uma adolescente órfã, que tem dupla nacionalidade e se sente estranha nos dois territórios; um brasileiro, saído do Brasil como foragido político e que não teve motivação para regressar, ganhando a vida como guarda de biblioteca e faxineiro em Denver, no Colorado; um menino salvadorenho, filho de uma família que vive clandestinamente, à espera da oportunidade para conseguir "los papeles". Evangelina (chamada pela corruptela Vanja), Fernando, Carlos são personagens que constituem triângulo inesperado e inusual. Esses ângulos totalmente assimétricos – o ponto de intersecção restringe-se à condição de estrangeiros – constroem uma relação que só pode ser excêntrica, nem por isso menos densa, ou exatamente por isso extremamente sugestiva. O espaço ocupado pelo menino é muito mais restrito do que o dedicado aos outros dois, mas não serve apenas para quebrar a dualidade. Sua presença acentua a variedade quanto à experiência do ser estrangeiro, leque ainda mais aberto porque as poucas personagens de encontros e cruzamentos na época também apresentam formas de excentricidades, seja porque são estrangeiras vivendo a experiência americana, seja porque escolheram forma de vida alternativa. Um exemplo dessa multiplicação acontece durante a viagem em busca do pai. O encontro com June, antiga amiga da mãe, britânica vivendo nos Estados Unidos, dá oportunidade para a narradora constatar: "nós quatro éramos, de repente, essa grande família improvável, multinacional, cheia de línguas diferentes e sotaques diferentes para as mesmas línguas. Nossas idades eram em tese meio incompatíveis, nossas preocupações e ocupações idem, nossos passados talvez nos identificassem como animais de espécies distintas, resultados de processos evolutivos distintos, e no entanto ali estávamos". (LISBOA, 2010, p. 158). Superando todas as diferenças, a identificação acontece. Entretanto, da mesma forma que acontece nos demais poucos momentos de convívio social nesse período da vida de Vanja, é um encontro em trânsito, rápido. Na maior parte do tempo a interação é apenas com Fernando, eventualmente com o menino Carlos, quando não é a solidão a companhia da narradora,

acentuando a introspecção e a reflexão sobre o mundo e sua própria condição de ser e estar nesse mundo.

Entretanto, a estranheza de viver isolada, em um período em que o grupo e o pertencimento são tão importantes, não provoca lamúrias. Deliberadamente, a narradora não admite qualquer traço de vitimização. Sua consciência quanto à recusa em ocupar o papel de objeto de comiseração e de atitudes de autopiedade merece a transcrição de alguns trechos da passagem em que registra o ano que medeia entre a morte da mãe e a mudança:

> Foi num mês de julho. E se o ano seguinte ficou desabrigado, não devia haver nada de estranho nisso. Existia uma luta ali, uma guerrilha interna: não ter pena de mim mesma, apesar de todos os diminutivos que ouvia, ao meu redor, vindos de bocas levianas – coitadinha, pobrezinha e afins.
> Eu não me sentia nem coitadinha nem pobrezinha. Uma coisa havia acontecido, e essa coisa tinha dois aspectos distintos dependendo da forma como se olhasse para ela. Minha mãe também havia me explicado tudo isso.
> Podia ser um monstro antidiluviano de tristeza, algo maciço e insuportavelmente pesado, [...]
> Ou podia ser um acontecimento entre os inúmeros acontecimentos que pipocam no mundo a todo instante [...]
> Ou podia ser nada disso e eu só precisava de um nicho de quietude, de não acontecimentos, [...]
> Ficar ali. Parada. Como se eu tivesse me transformado num vaso com flores de plástico em cima de uma estante. Daquelas que não requerem cuidado algum. Daquelas que não têm beleza, qualidade, singularidade, cheiro, nada. Algo que pode existir no mundo com a cortesia da indiferença recíproca. Assim: eu não te encho o saco, você não me enche o saco.
> E na escola as pessoas eram gentis e solícitas e me olhavam com olhos de chá de caridade. E eu passava por elas e elas talvez se perguntassem o que eu estava pensando, sem condições de imaginar que eu não estava pensando nada. Que eu não queria pensar nada. Que eu não queria seus cartões nem flores, nem que me dispensassem das provas, que só queria que fingissem que eu era transparente, e se possível que passassem através de mim sem se dar conta. (LISBOA, 2010, p. 54-56).

A citação longa poupa muitos comentários sobre características da narradora e sobre o modo como ela encara os acontecimentos de sua própria

vida. Particularmente importante para os objetivos desta leitura é a forma como apresentará o percurso de Fernando. Se há um ponto em comum no comportamento dos dois, este é a contenção, a discrição no trato da experiência pessoal. Ambos exercem rigoroso domínio sobre os próprios sentimentos. A respeito desse exercício, da parte dela temos a explicitação de como o pratica, da parte dele temos as atitudes e os comentários dela, analisando-o. Muito a custo Vanja consegue extrair de Fernando o relato de sua participação na guerrilha do Araguaia: "Você está mesmo querendo falar desse assunto. [...] Eu estava mesmo querendo falar daquele assunto. Muita gente não estava, era assunto que ficava melhor fora da história oficial, mas a dúvida às vezes rói como um bicho" (LISBOA, 2010, p. 85).

É próprio do trabalho memorialista não obedecer à cronologia, mas nesse relato, especialmente em relação à participação de Fernando na Guerrilha do Araguaia, o passado vai aparecendo aos poucos, esgarçado, lacunar, um bordado feito ponto a ponto, a forma aparecendo lentamente, por vezes o risco sofrendo alterações depois de deixar entrever um delineamento. O relato sobre esse tempo e espaço não aparece em um encaixe único, localizado a certa altura do percurso da personagem e da ordem narrativa. Não há uma história ouvida do princípio ao fim em um momento definido, e assim escrita. A montagem é sinuosa. Também não há escalonamento, hierarquização, seja entre fatos, seja entre impressões, sensações. A carga emocional fica por conta do esforço da memória, nunca no encarecimento dos sofrimentos experimentados. Tais características qualificam o modo de ser de ambos. A diferença é que os acontecimentos da própria vida, ela descreve e analisa, enquanto o acontecido com ele, tão econômico no franqueamento do vivido, ela precisa imaginar.

Ricoeur recorre a Bergson e a Sartre para discutir o papel do imaginário na "encenação da lembrança-imagem" (RICOEUR, 2007, p. 69). A expressão resulta de longo raciocínio. Encenar não é viver de novo ou trazer algo do passado tal e qual, já é um processo de passagem em que o nível de alterações pode variar muito. Ainda, a lembrança não vem como narração, mas como imagem, que precisa ser transposta em narrativa para ser comunicável. Na narração de Vanja a respeito do passado de Fernando, o jogo se amplia e complica. É o que

ela lembra da narração dele, que já é lacunar, entrecortada, coerente com o modo de ser dele, quieto, reservado. Neste ponto o risco da inverossimilhança é uma ameaça. Escritora dona do ofício que é[8], Adriana Lisboa não escorrega na armadilha de ignorar os efeitos da passagem do tempo e dos limites da recordação. A pergunta "como ela poderia saber disso?" tem resposta explicitada no texto. Quando entra em detalhes sobre o relacionamento dele com uma prostituta, primeira paixão adolescente, a narração de Vanja oferece uma explicação que alcança muito além daquele episódio:

> [...] a minha *imaginação foi completando o resto*, foi pescando os significados do silêncio dele, *pendurados no ar* como esses balões das histórias em quadrinhos. Ele disse que gostou dela, e eu pensei no decote da blusa e achei que podia de fato ter sido assim, *da mesma maneira que pensei algumas outras coisas ao longo desses anos*. Afinal, se as pessoas não me forneciam detalhes, eu tinha o direito moral de providenciá-los eu mesma (LISBOA, 2010, p. 45, grifos nossos).

O trecho oferece a imaginação configurada em imagem e o hábito de completar as informações por conta própria como processo que se repete ao longo do tempo narrado e da narrativa. As referências aos modos como se constrói a memória são recorrentes, inserindo no plano ficcional reflexões que têm lugar em teorias da memória. Outra passagem que joga com o que é lembrado porque vivido, o que é lembrado porque ouvido na narrativa de lembranças de outrem, e os preenchimentos realizados merece transcrição literal por conter, mais uma vez, explicitação do processo:

> Ela [a mãe] segurava uma lata de cerveja na mão e contava coisas de quando era criança. Não me lembro de todas. *Lembro-me* daquela noite, do vento fresco e da minha pele quente, *lembro-me* da cor da lata de cerveja, *lembro-me* do céu e das estrelas sobre a Barra do Jucu e *das fotos que não vi* na revista *Life* e *do pronunciamento que não ouvi* Nixon fazer. Mas de todo modo, entre as coisas de que a gente se lembra e as de que não se lembra, entre as que conhece e as que desconhece, é preciso tapar os buracos da memória com a estopa de que se dispõe (LISBOA, 2010. p. 128-129, grifos nossos, exceção feita ao nome da revista).

[8] Romances publicados antes de *Azul-corvo*: *Os fios da memória* (1999); *Sinfonia em branco* (2001); *Um beijo de Colombina* (2003); *Rakushisha* (2007). Posteriormente lançou mais um título, *Hanói* (2013). Dados constantes do site da escritora, disponível em: <http://www.adrianalisboa.com.br/pt/publicacoes/index.html>. Acesso em: 30 maio 2014.

Nem sempre a memória, seja do vivido seja do ouvido, é suficiente. A investigação sobre a guerrilha não é escamoteada, antes pelo contrário, há evidências de que a narradora busca informações em fontes variadas, muitas que vieram à luz em época posterior ao seu convívio com Fernando, além da obviedade de que ele, como guerrilheiro, não poderia ter informações mais detalhadas sobre todos os grupos que atuavam na mata, com nomes e codinomes dos companheiros. Principalmente, não poderia alcançar as estratégias de atuação da ação repressiva, que aparece pormenorizada, inclusive com o registro das denominações dadas a cada operação do Exército. É esse procedimento narrativo, resultando em extensa faixa narrativa dedicada a Fernando e seu passado, que permite fazer esta leitura que, deixando em segundo plano o romance de aprendizagem que se mostra à superfície, em particular na discussão da identidade do indivíduo com dupla nacionalidade, ou ainda o romance metaficcional e metacrítico presente em referências e evocações literárias, investe na percepção da divisão do protagonismo. Entender não apenas Vanja, dona da voz narrativa, mas também Fernando, cuja trajetória é mais adequada ao discurso de memórias, permite jogar o foco de luz na ficcionalização da história. Vale notar que romances que ficcionalizam a ditadura militar e seus efeitos são lançados desde a época mesmo dos acontecimentos, então como romances políticos, para recorrer à funcional distinção proposta por Alcmeno Bastos (1999) entre romance político e romance histórico, listagem que continua a crescer, obviamente trazendo outras percepções da história, como se comprova inclusive com títulos referidos neste estudo. No entanto, a focalização da guerrilha, à parte *Azul-corvo*, só vai parecer como temática central em romance do ano seguinte, sob o título *K: relato de uma busca*, de Bernardo Kuzinski (2011).

Recorrendo ao plano externo à obra, é possível aduzir outro argumento. Em entrevista da época do lançamento, perguntada quanto ao que a levou a abordar a Guerrilha do Araguaia, a autora declara:

> Era um assunto que me instigava desde adolescente, justamente por ser um tema evitado. [...] Quando pensei no Fernando como exilado, como alguém que saiu do Brasil tão desgostoso a ponto de nunca mais voltar, a ditadura foi a primeira coisa que me veio

> à cabeça, e o fato de ser um ex-guerrilheiro me pareceu inédito (ITIBERÊ, 2009).

Os autores de *Operação Araguaia*, Taís Morais e Eumano Silva, são indicados como fonte usada pela escritora, em artigo de jornal assinado por Nahima Maciel (2010). Essa publicação, lançada em 2005, reúne material até então disperso e, em grande parte, inédito. O subtítulo – "Os arquivos secretos da guerrilha" – não é lance publicitário. Não é preciso lembrar o caráter secreto da repressão, o silêncio da imprensa da época, o "milagre econômico" como face visível da ação governamental. Os termos da conclusão de Elio Gaspari, no capítulo que dedica à guerrilha, significativamente intitulado "A floresta dos homens sem alma", fechando o volume *A ditadura escancarada*, diz bem das razões do apagamento:

> Enquanto os capas-pretas do PC do B combatiam numa guerrilha que não tinha história, o CIE combatia a História, para que nela não existisse guerrilha. Apagava o registro do extermínio. [...] O Exército nunca contou como prevaleceu, e o PC do B nunca reconheceu a derrota militar de sua iniciativa política. Agiram assim porque cada um teve um pedaço da história a esconder (GASPARI, 2002, p. 462).

Note-se que os dois títulos são resultados de trabalho de jornalistas. Nem por isso precisamos nos constranger diante da possibilidade de abordar o romance da perspectiva da ficcionalização da história. Os historiadores fazem sua parte, que não se confunde nem com a tarefa dos jornalistas, nem com a dos ficcionistas. A extensa listagem de romances históricos publicados entre o final do século passado e o início deste está aí para provar que sempre é possível voltar sobre o já pesquisado e pensado, criar novas interpretações, mostrar possibilidades inusitadas e, principalmente, exorcizar os fantasmas.

O relato de Vanja segue, do ponto de vista factual, ainda que não cronologicamente, o que se pode ler nas duas fontes acima referidas. Há trechos em que a transcrição, lado a lado, do romance e do texto de Élio Gaspari, mais sucinto do que *Operação Araguaia*, em decorrência da proposta de cada projeto, trazem poucas diferenças. Só o nome de Fernando e da amada Manuela são exclusivos do romance.

Entretanto, é coerente que a narradora, jovem de seu tempo que é, tenha hábitos de pesquisa que não se limitam a compulsar textos que têm o papel como suporte. Os efeitos são vários. Por exemplo, a titulação dos capítulos recorre predominantemente à denominação técnica usada para designar animais que se mostrarão simbólicos na economia narrativa, mas na superfície do texto aparecem como buscas resultantes de navegação na internet provocadas por interesses momentâneos, sem preocupação com a qualidade da fonte, como é tão típico na atitude dos jovens que praticamente foram alfabetizados teclando. É mais uma estratégia que funde despiste e rastro. Outro procedimento é a colagem, que pode ser de um poema, de uma canção, de uma placa na estrada, de uma enciclopédia virtual, de uma mensagem na tela do computador, de uma notícia de jornal. Assim, depois de detalhamento de dados históricos que incluem longa transcrição em itálico de manifesto redigido pelos que eram designados pelo Exército como 'terroristas da região sudeste do Pará', informa-se que "só mais de três décadas depois isso viria à tona nas páginas dos jornais..." A continuidade permite perceber que o assunto está nas redes sociais: "Leio um comentário on-line:" O comentário propõe que ações do mesmo tipo sejam adotadas no presente, como forma de redenção do país, mas é ambíguo: "Que tal botar esse campo pra funcionar novamente? Mas desta vez façam o serviço completo. É a nossa única chance de morar em um país decente" (LISBOA, 2010, p. 120-121). Quem não fez o "serviço completo", os guerrilheiros ou seus exterminadores? Seguem-se mais três comentários, esses bem claros quanto ao seu teor. Dois são reacionários, um propondo que a ação repressiva seja retomada, agora voltada contra os políticos que estão no poder, o outro reclamando do dinheiro pago pelo trabalho de escavações em busca de ossadas e explicitando sua opinião indignada contra o aliciamento realizado na época pelo PC do B. O comentário intermediário é de denúncia das forças repressivas e condenação de seus métodos. Quer dizer, a cena contemporânea também tem sua vez na narrativa. A narradora não julga, apenas expõe as contradições do presente. Na contraposição das opiniões apresentadas com o aligeiramento próprio da comunicação nas redes sociais, inclusive com as marcas ortográficas características desse meio, e a narração dos fatos em registro jornalístico, fica a pista para uma das funções de romances como esse, revisitando o passado sem paixões, sem causas a defender, sem pregações partidárias.

Feridas simbólicas nos arquivos da memória coletiva

A filha de uma ex-ativista política, ex-exilada, com o agravante de ascendência judaica, precisa contar, ou criar, como ela própria adverte, o percurso da família, nas suas idas e vindas, para encontrar sua identidade, ou forjá-la. A filha postiça de um ex-guerrilheiro, exilado, na busca pelo pai biológico acaba encontrando a história do homem que fez seu registro civil, é com ele que se estabelece a relação paterna e, graças à inserção que esse tutor lhe propicia, aprende a ser cidadã norte-americana. O prefixo *ex-* é a constante dessas vidas. Para superar esse estigma de nascença, é preciso modelar as próprias feições. Nessa busca, o caminho encontrado é a narração. O processo de escrita é registrado nos dois romances. Não se trata de exercício metalinguístico e metanarrativo gratuito, apenas seguindo um modismo. A reflexividade é constitutiva do modo de ser das protagonistas narradoras. Ambas são mulheres, ambas passaram pelo trauma da perda da mãe, ponto de referência para as duas. Se fosse o caso de enfatizar a condição feminina, se poderia ainda lembrar que os dois romances são assinados por mulheres. O ser feminino não está mais submetido a um regime patriarcal, em que é preciso impor-se diante de uma escala construída por valores masculinos, ou melhor, criar outra escala. Mas nem por isso os indivíduos deixaram de ser cindidos em decorrência do gênero. O conflito não é mais entre a educação para ser a rainha do lar e o desejo de intervir na ordem do mundo. Suas mães já enfrentaram essa batalha. Agora é preciso sair pelo mundo, se desterritorializar para se repatriar no sentido cívico e no sentido humano. O percurso não se dá mais do mundo rural para o urbano, tônica da ficção brasileira do século XIX e de boa parte do XX, mas ambas as narradoras têm necessidade de viajar, não como turistas, nem como exiladas, como coube às mães, mas assumindo outras nacionalidades, conhecendo cartografias percorridas pelas gerações anteriores. Os espaços frequentados pelas próprias narradoras incluem cidades de diferentes países. Entretanto, as oportunidades de interação nos espaços públicos são esporádicas, a atividade grupal não é significativa. O projeto coletivo gorou com a geração anterior, agora o indivíduo precisa marcar sua presença. Mas o passado coletivo está

latente na individualidade. Entender como seu forjou seu hibridismo cultural é a forma de fazer o trabalho do luto, superar os traumas, assumir a herança que coube a cada um.

Ainda uma vez, vale a pena recorrer a longa citação de Ricoeur para dar a dimensão que se intenta nesta leitura:

> Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. Mais precisamente, o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, *excesso* de memória aqui, *insuficiência* de memória ali, se deixa reinterpretar dentro das categorias da resistência, da compulsão de repetição e, finalmente encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração. O *excesso de memória* lembra muito a *compulsão de repetição,* a qual, segundo Freud, nos leva a substituir a lembrança verdadeira, pela qual o presente estaria reconciliado com o passado, pela passagem do ato: [...] essa memória-repetição resiste à crítica e [...] a memória-lembrança é fundamentalmente uma memória crítica. Se for assim, então a *insuficiência* de memória depende dessa reinterpretação. O que uns cultivam com deleite lúgubre e outros evitam com consciência pesada, é a memória-repetição. [...] Entretanto, uns e outros sofrem do mesmo *déficit de crítica*. Eles não alcançam o que Freud chamava de trabalho de rememoração.
> Pode-se dar mais um passo e sugerir que é no plano da memória coletiva, talvez mais ainda do que na memória individual, que a coincidência entre trabalho de luto e trabalho de lembrança adquire seu sentido pleno. O fato de se tratar de feridas do amor-próprio nacional justifica que se fale em objeto de amor perdido. É sempre com perdas que a memória ferida é obrigada a se confrontar. O que ela não sabe realizar, é o trabalho que o teste de realidade lhe impõe: abandonar os investimentos pelos quais a *libido* continua vinculada ao objeto perdido, até que a *perda seja definitivamente interiorizada.* Contudo, cabe enfatizar que essa submissão ao teste de realidade, constitutivo do verdadeiro trabalho do luto, também é parte integrante do trabalho da lembrança. A sugestão feita acima a respeito das trocas de significado entre trabalho da lembrança e trabalho de luto encontra aqui sua justificativa plena (RICOEUR, 2007, p. 92-93, grifos no original).

As análises foram desenvolvidas tendo em vista a percepção do papel da memória no trabalho do luto, para alcançar a reconciliação. No entanto, com a transcrição acima se intenta chamar a atenção para o trânsito da memória individual para a memória coletiva. Ao romance cabe colocar indivíduos em

ação, iluminar-lhes a interioridade de modo a lhes dar consistência de seres humanos. Quem buscar na criação ficcional o questionamento, e não a acomodação, não quer acompanhar a criação de títeres, de protótipos desta ou daquela época, mas de seres que vivam sua instância pessoal e histórica. A narradora de *Azul-corvo* e a narradora de *A chave de casa* não são exemplares típicos da geração que chega à idade adulta na primeira década do século XXI, mas comportam uma experiência que é geracional. Cada nova geração não tem o direito de jogar fora a experiência acumulada, sob o risco de vir a revivê-la, como se explicita no ensinamento da mãe:

> O matzá serve para nos lembrar do passado sofrido. O pão seco fala da dor, da miséria. E a maçã com mel garante que não precisamos repetir o passado. [...] há muitas coisas que não foram ditas, e são elas que a ameaçam. O medo impediu a palavra. Mas agora cabe a você, cabe aos que ficaram, contar a história, recontá-la. Cabe a você não repetir os mesmos erros, cabe a você falar em nome daqueles que se calaram (LEVY, 2007, p. 132).

Razões e funções da memória constituindo herança são formuladas com clareza meridiana. Não se trata de apropriação do que é ou foi do outro, e sim de aprendizado. Quando da morte de Fernando, Vanja registra: “Eu o enterrei, um ex-Fernando debaixo do chão. E junto com ele, sua ex-vida, suas ex-memórias que, por mais que ele compartilhasse, seriam sempre e somente suas e de mais ninguém” (LEVY, 2007, p. 216). A aliteração produzindo o efeito de sussurro, contendo a sugestão de silenciamento, faz parte de recursos poéticos presentes ao longo do texto cuja exploração enseja outros percursos de análise não explorados por ora.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Sara. *A chave de casa*: alegoria na produção ficcional de Tatiana Salem Levy. *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n. 53, p. 61-74, jan./jul. 2013.

BASTOS, Alcmeno. Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites. In: LOBO, Luiza (Org.). *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999, p.151-157.

FIGUEIREDO, Eurídice. A herança judaica em Tatiana Salem Levy e Régine Robin. *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 6, n. 6, p. 29-40, 2011.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa. *IstoéGente*. Disponível em: <http://www.terra.com.br/ istoegente/edicoes/580/artigo189292-1.html>. Acesso em: 23 maio 2014.

KUCINSKI, Bernardo. *K*: relato de uma busca. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MACIEL, Nahima. *Azul-corvo* narra o encontro de uma adolescente e um ex-guerrilheiro nos EUA. *Correio Braziliense*, 2010. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/10/31/interna_ diversao_arte,220736/index.shtml>. Acesso em: 23 maio 2014.

MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. *Operação Araguaia*. Os arquivos secretos da guerrilha. 3. ed. rev. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

WEINHARDT, Marilene. *A lembrança quebrada e a magia do erro*: leitura de *Não falei*, de Beatriz Bracher. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2015. p. 191-206.

______. A memória ficcionalizada em *Heranças* e *Leite derramado*: rastros, apagamentos e negociações. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, 2012, p. 245-264.

______. Trânsito possível entre as três instâncias – modelo buscado na criação ficcional. In: LÚCIO, A. C. M.; MACIEL, D. A. V. (Org.). *Memórias da Borborema:* reflexões em torno do regional. Campina Grande: ABRALIC, 2013. p. 43-54.

***Sites* consultados:**

<www.avatar.ime.uerj.br>. Acesso em: 15 maio 2014.

<www.adrianalisboa.com.br/pt/publicacoes/index.html>. Acesso em: 30 maio 2014.

<www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10533>. Acesso em: 15 maio 2014.

<pt.wikipedia.org/wiki/Tatiana_Salem_Levy>. Acesso em: 06 jun. 2014.

OS AUTORES

GISELE THIEL DELLA CRUZ – graduada em História pela FURG (1995) e em Letras pela UFPR (2011), mestre em História do Brasil (1998) e doutora em Estudos Literários (2014) pela UFPR, professora no Ensino Superior particular há 12 anos. Defendeu sua dissertação de mestrado sobre a saúde, a doença e as políticas públicas no Brasil Meridional. No doutorado dedicou-se ao estudo de romances históricos contemporâneos de autoria feminina. Publicou artigos em anais, revistas acadêmicas e capítulos de livros que versam sobre as áreas de pesquisa e de atuação em educação.

EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA – graduada (2010) em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, mestre (2012) em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Foi professora colaboradora (2012) do Departamento de Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste, *campus* de Irati, e atualmente é bolsista do programa de doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. O tema de sua dissertação foi a metáfora da cegueira presente em dois romances do autor português José Saramago, *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*. No doutorado, a pesquisa é voltada às discussões entre história e memória nos romances *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, também de José Saramago. Publicou artigos sobre romances históricos, conceitos do real, discurso de memórias e estratégias narrativas.

MAURÍCIO CESAR MENON – doutor em Letras (Estudos Literários), pela UEL, Londrina PR e professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) *campus* Campo Mourão e Londrina, onde atua, respectivamente, na graduação e na pós-graduação *stricto sensu*. Líder do grupo de pesquisa em Estudos da Narrativa, desenvolve pesquisas ligadas ao gótico, às distopias e também ao romance histórico. Possui trabalhos publicados em periódicos nacionais e internacionais, em anais de congressos da área de Letras, como também capítulos de livros.

EUNICE DE MORAIS – mestre (2003) e doutora em Letras pela UFPR (2009), professora adjunta do curso de graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Linguagem, identidade e subjetividade – UEPG, integra a equipe editorial da Revista Uniletras/UEPG e atua no conselho editorial da Revista Scripta Alumnis – UNIANDRADE. Desenvolve, na UEPG, o projeto de pesquisa "Ficção Histórica contemporânea de Língua portuguesa". Tem publicado artigos e resenhas em periódicos especializados e capítulos de livros, os quais versam sobre os estudos da ficção histórica de língua portuguesa.

NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO – graduada em Letras pela UFRJ, mestre (2002) e doutora (2006) em Estudos Literários pela UFPR, e Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa da UTFPR (Campus Curitiba). Defendeu sua dissertação de mestrado sobre o Visconde de Taunay enquanto sua tese de doutorado abordou a Guerra do Paraguai na ficção histórica brasileira contemporânea. Tem artigos publicados em coletâneas e revistas acadêmicas sobre ficção histórica em literaturas de Língua Portuguesa, regionalismos e Literatura Paranaense.

EMERSON PERETI - Doutor em Estudos Literários pela UFPR (2015), com tese voltada ao estudo das representações do luto ditatorial em romances do Brasil e Cone Sul americano. Possui Extensão Acadêmica em Literatura Latino-americana do século XX pela Universidad de La Habana, Cuba, e Mestrado em Estudos Literários pela UFPR, com dissertação voltada à estética transcultural na obra do escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias. É professor no Instituto Latino-americano de Artes Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Além de artigos publicados em revistas especializadas e anais de congressos acadêmicos, publicou *Poemas de 3000 anos* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2010) e contribuiu para a coletânea poética *Fantasma Civil* (Curitiba: Medusa, 2013).

EDNA DA SILVA POLESE – graduada (2002), mestre (2005) e doutora (2010) em Letras pela Universidade Federal do Paraná. É atualmente Professora Adjunta 1 do Departamento Acadêmico de Linguagem e

Comunicação (DALIC) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR/Campus Curitiba). Seu tema de dissertação foi sobre o romance *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho. No doutorado voltou-se para o estudo de romances históricos que apresentam como temática os movimentos messiânicos. Publicou artigos em anais, revistas acadêmicas e capítulos de livros sobre ficção histórica.

BENEDITA DE CÁSSIA LIMA SANT'ANNA – graduada em Letras pela UNESP/Campus Assis, mestre e doutora em Letras pela USP, realizou, entre os anos de 2007 a 2010, estágio de pós-doutoramento na UNESP/Campus Assis, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. Atualmente, realiza um segundo estágio pós-doutoral na Universidade Federal do Paraná – UFPR, na área de Estudos Literários (Bolsista CAPES). Possui capítulos de livros e artigos publicados em revistas acadêmicas e é autora do livro *D'O Brasil Ilustrado (1855-1856) à Revista Ilustrada (1876-1898)*: trajetória da imprensa periódica literária ilustrada fluminense. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

MARILENE WEINHARDT – doutora em Letras pela USP (1994), professora do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPR, bolsista Produtividade em Pesquisa (CNPq). Foi presidente da ABRALIC (gestão 2009-2011) e é líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Estudos sobre ficção histórica no Brasil. Além de artigos em periódicos especializados e capítulos de livros, versando particularmente sobre ficção histórica brasileira contemporânea, publicou: *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo – 1956-67*. Subsídios para a história da crítica literária no Brasil (Brasília: INL, 1987); *Mesmos crimes, outros discursos?* Algumas narrativas sobre o Contestado (Curitiba: Editora da UFPR, 2000); e *Ficção histórica e regionalismo*. Estudo sobre romances do Sul (Curitiba: Editora da UFPR, 2004), *Ficção história*: teoria e crítica (Org.) (Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011).

Sobre o livro

Formato	16x23cm
Tipologia	Chaparral Pro
Papel	Offset 90/m² g (miolo)
	Cartão Supremo 240/m² g (capa)
Impressão	Impressoart Editora Grafica Ltda
Acabamento	Colado, costurado, laminação fosca e verniz localizado
Tiragem	500 exemplares
Ano	2015